HANS URS
VON BALTHASAR

TEO-
DRAMA

TEORÍA DRAMÁTICA
TEOLÓGICA

I. PROLEGÓMENO

IGNATIUS

Índice

Prefacio
I. INTRODUCCIÓN: ORIENTACIONES
A. Teoría dramática entre estética y lógica
B. Tendencias de la teología moderna
1. "Evento"
2. "Historia"
3. "Ortopraxia
4. "Diálogo"
5. "Teología política"
6. "Futurismo
7. "Función"
8. "Rol"
9. Libertad y maldad
C. Objeciones
1. Rudolf Kassner
2. G. W. F. Hegel
3. ¿La muerte del teatro?
D. La Iglesia y el teatro
1. Crítica del teatro en el mundo antiguo y en el cristianismo
2. El conflicto sin resolver
3. Sobre la relevancia teológica del teatro cristiano en la Historia
E. Teología y teatro
II. RECURSOS ESCÉNICOS
A. La idea del "escenario mundial
1. El mundo antiguo
2. Cristianismo
3. Tiempos modernos
4. 4. Conclusión: Los recursos dramáticos del "Teatro del Mundo"
B. Elementos dramáticos
1. El drama y la iluminación de la existencia
2. Los tres elementos de la creatividad dramática
3. Los tres elementos de la realización dramática
4. Finitud
5. La lucha por el bien
III. TRANSICIÓN: DEL PAPEL A LA MISIÓN
A. "¿Quién soy?"

1. El sentido de la pregunta
2. La ambivalencia del "Gnothi Sauton
B. El papel como aceptación de la limitación
1. El hombre como emanación del Todo
2. Psicología
3. Sociología
C. El papel como alienación
1. El retorno a la esencia del hombre
2. Idealismo
D. Intentos de mediación
1. Representación: El Rey
2. Estado Autenticado: El Genio
3. La ley individual
4. El principio de diálogo
E. Observaciones finales
Notas

TEO-DRAMA
Volumen I

HANS URS VON BALTHASAR

TEO-DRAMA

TEORÍA DRAMÁTICA TEOLÓGICA

VOLUMEN I
PROLEGOMENA

Traducción de Graham Harrison

IGNATIUS PRESS SAN FRANCISCO

Título del original alemán:
Theodramatik: Erster Band: Prolegomena
1983 Johannes Verlag, Einsiedeln

Portada de Roxanne Mei Lum

Con aprobación eclesiástica
1988 Ignatius Press, San Francisco
Todos los derechos reservados
ISBN 978-0-89870-185-2
Número de catálogo de la Biblioteca del Congreso 88-80725
Impreso en los Estados Unidos de América

CONTENIDO

Prefacio

I. INTRODUCCIÓN: ORIENTACIONES

A. Teoría dramática entre estética y lógica

B. Tendencias de la teología moderna
1. "Evento"
2. "Historia"
3. "Ortopraxia
4. "Diálogo"
5. "Teología política"
6. "Futurismo
7. "Función"
8. "Rol"
9. Libertad y maldad

C. Objeciones
1. Rudolf Kassner
2. G. W. F. Hegel
a. El drama como punto culminante del arte
b. El cristianismo suprime el arte
c. La concepción hegeliana del cristianismo
d. El catolicismo va más lejos
3. ¿La muerte del teatro?
a. La pérdida del marco
b. La pérdida de la imagen
c. El peso abrumador de la realidad material

D. La Iglesia y el teatro
1. Crítica del teatro en el mundo antiguo y en el cristianismo
2. El conflicto sin resolver
a. Entre el Plaudit y la Proscripción
b. Del misterio al drama
c. Neutralidad precaria
3. Sobre la relevancia teológica del teatro cristiano en la Historia
a. El drama de la salvación hecho visible
b. Centrado en la Eucaristía

c. Mito y revelación
d. El cristiano, en última instancia, el único socio posible

E. Teología y teatro

II. RECURSOS ESCÉNICOS

A. La idea del "escenario mundial
1. El mundo antiguo
a. Mímesis
b. Ética de la escena
c. Metafísica del papel
2. Cristianismo
a. Atleta y circo (primera época)
b. Historia y futilidad de la salvación (de Agustín a Calderón)
c. Teología y metafísica del teatro mundial en la época barroca
3. Tiempos modernos
a. Idealismo
b. Disiecti Membra Poetae: Postidealismo
α. Franz Grillparzer
β. Friedrich Hebbel
γ. Henrik Ibsen
c. Hofmannsthal: La producción final del "Teatro del Mundo"
d. Maschere Nude
α. Nietzsche
β. George Bernard Shaw
γ. Luigi Pirandello
4. 4. Conclusión: Los recursos dramáticos del "Teatro del Mundo"
a. La distinción entre la finitud (temporal-espacial) de la obra representada y su significado no finito
b. La distinción entre el "yo" y el papel asignado
c. La distinción entre la responsabilidad del actor por su actuación y su responsabilidad ante el director
d. Las tres distinciones dan lugar a la tensión dramática

B. Elementos dramáticos
1. El drama y la iluminación de la existencia
2. Los tres elementos de la creatividad dramática
a. El Autor
b. El actor
α. Hacerlo presente

β. El problema psicológico-técnico
γ. El problema existencial
c. El Director
3. Los tres elementos de la realización dramática
a. Presentación
b. El público
c. Horizonte
Excurso: Brecht e Ionesco
4. Finitud
a. El momento de la acción
b. Situación
Excurso: Destino, libertad y providencia en Calderón
c. El tema de la muerte
α. La muerte como destino
β. La muerte como intérprete de la vida
γ. La inmanencia de la muerte
δ. En el límite
ε. La muerte como expiación
ζ. Muerte y amor
η. Muerte por cuenta ajena
θ. El deshacer de los reyes
Excurso: El drama de la generación
5. La lucha por el bien
a. Lo bueno se escapa
b. Trágico, Cómico, Tragi-cómico
c. Derecho y juicio
Excurso: Shakespeare y el perdón

III. TRANSICIÓN: DEL PAPEL A LA MISIÓN

A. "¿Quién soy?"
1. El sentido de la pregunta
2. La ambivalencia del "Gnothi Sauton

B. El papel como aceptación de la limitación
1. El hombre como emanación del Todo
2. Psicología
a. Sigmund Freud
b. C. G. Jung
c. Alfred Adler
3. Sociología

C. El papel como alienación
1. El retorno a la esencia del hombre
2. Idealismo
a. Fichte
b. Schelling
c. Hegel

D. Intentos de mediación
1. Representación: El Rey
2. Estado Autenticado: El Genio
3. La ley individual
4. El principio de diálogo

E. Observaciones finales

Notas

PRÓLOGO

Estos "Prolegómenos" exigen una apología tanto por su extensión como por su contenido. Soy consciente de que estoy poniendo a prueba la paciencia de mis colegas teólogos, ya que la presente obra no es teología propiamente dicha, sino que, en un principio, no es más que el ensamblaje de material y temas hacia una teología. El libro erige el aparato, por así decirlo, para que los gimnastas puedan eventualmente ejercitarse sobre él. De todos modos, al hojear estas páginas, el teólogo sensible anticipará los temas reales a medida que empiecen a surgir oblicuamente. Todo lo que necesita es el imán para alinear las limaduras de hierro y ensamblarlas en una cristología, una doctrina de la Trinidad, una doctrina eclesial y cristiana de cómo vivir.

Pero una apología es aún más apremiante frente a los hombres de letras. De la ilimitada literatura escénica sólo he seleccionado fragmentos exiguos; además, no los he tratado desde un punto de vista literario, sino que me he visto obligado a seleccionarlos y presentarlos para mis fines teológicos. Esto significa que no hay una evaluación estética formal; se acepta que los dramaturgos y las obras a las que se hace referencia tienen un significado literario; no hago ningún intento crítico de justificarlo. La elección de una obra concreta depende de su fecundidad teológica, un enfoque ciertamente unilateral. El drama griego, que se trató, al menos brevemente, en *La gloria del Señor*, volumen IV, permanece aquí en un segundo plano. Lo mismo ocurre con muchas obras importantes de *Shakespeare, Comeille, Goethe* y muchos otros que no exhiben de forma suficientemente directa esa significación teológica que es evidente en otros lugares y que (es de esperar) demostrará tener una influencia seminal en una teología especializada que hasta ahora ha sido en gran medida "épica".

Lo que nos interesa aquí es todo el fenómeno del teatro: el mero hecho de que exista una representación estructurada y, en última instancia, la propia sustancia de la obra. Nuestro objetivo será mostrar cómo la teología subyace a todo ello y cómo todos los elementos del drama pueden resultar fructíferos para la teología. Por supuesto, sería posible entender el teatro filosóficamente, partiendo de la forma en que un niño traduce su mundo de experiencia en términos teatrales, concibe las cosas, reacciona ante ellas, en el habla y en todas las

formas de juego. Sobre esta base se podría llegar a demostrar que lo teatral es un instinto humano primitivo, más primitivo incluso que nuestras necesidades estéticas(1). La filosofía, al igual que la teología, no ha dedicado hasta ahora ninguna atención a la escena; es como si el destierro del actor de *la polis de Platón* hubiera continuado vigente a lo largo de los siglos. Hay excepciones, y las mencionaremos: *Hegel, Nietzsche, Simmel, Marcel, Gouhier* y otros han tenido en cuenta los aspectos filosóficos del drama, del fenómeno teatral y, en particular, del actor. Hablaremos de ellos en la medida en que reflexionan sobre la dimensión casi religiosa de la escena, cuyas raíces históricas se encuentran inequívocamente en la actividad cultual. Incluso para *Diderot*, el actor es un *predicateur laique*2. El teatro pretende ser una interpretación del mundo, que en su "irrealidad" brilla un rayo de luz en la confusión de la realidad(3). A menudo, los propios actores han sido los pensadores más profundos y existenciales sobre su singular profesión, llegando a revelaciones asombrosas; al igual que muchos poetas (*Marcel,4 Mauriac,5 Hermann Bahr*6), sienten la extraña cercanía de la dimensión religiosa: *Baty, Dullin, Ginsberg* y, sobre todo, *Louis Jouvet* lo han tratado en profundidad.

Gaston Baty, en un libro inspirado, ha dilucidado la relación entre todo el fenómeno de la escena y el cristianismo haciendo referencia a las "obras de misterio" medievales7, que él denomina "catedrales en forma dramática". Al igual que la escena griega, nacieron de la liturgia y se convirtieron en un movimiento que implicaba a todo el pueblo(8). La vida misma -la naturaleza incrustada en lo sobrenatural- fue representada, y así salió a la luz una "estética católica"(9), por la que el drama griego estaba tanteando oscuramente. Un escritor no cristiano se pregunta: "¿Existe una relación entre el catolicismo y el teatro? ¿Su objetivación de la fe, su encarnación en cosas y seres, corresponde a un dar y recibir dones, a un intercambio con la Divinidad?"10 Basta en este punto con haber planteado la cuestión.

No es necesario tranquilizar al lector: no haremos ninguna transición directa de la escena a la teología. El mundo del teatro sólo nos proporcionará un conjunto de recursos que, una vez modificados en profundidad, podrán utilizarse posteriormente en teología. Sin embargo, el modelo del teatro es un punto de partida más prometedor para el estudio *del drama teológico* que la actividad social secular del hombre. Porque en el teatro el hombre intenta una especie de trascendencia, esforzándose tanto por observar como por juzgar su propia verdad, en virtud de una transformación -a través de la

dialéctica de la máscara que oculta-revela- por la que intenta ganar claridad sobre sí mismo. El hombre mismo llama, invita a acercarse a la revelación de sí mismo. Así, parabólicamente, puede abrirse una puerta a la verdad de la revelación real.

Hans Urs von Balthasar

I. INTRODUCCIÓN: ORIENTACIONES

A. TEORÍA DRAMÁTICA ENTRE ESTÉTICA Y LÓGICA

Hemos tenido que dedicar mucho tiempo *a Una estética teológica*, y su conclusión ecuménica aún está por escribir. Según el plan original,[1] la *Estética* constituye la primera parte de un tríptico. Describe el modo en que encontramos y percibimos el fenómeno de la revelación divina en el mundo (en las múltiples formas de su "gloria" [*Herrlichkeit*]). Si las dos partes implicadas en el encuentro quieren hacer algo más que un gesto de reconocimiento de pasada, este primer encuentro debe ir seguido de una conversación. Cualquiera que se tomara en serio el encuentro descrito *en la Estética* estaba obligado a ver que el fenómeno que se le presentaba era uno en el que siempre había estado implicado: "Un hombre ha muerto por todos, y así todos han muerto" y ahora "ya no pueden vivir para sí mismos, sino (sólo) para aquel que por ellos murió y resucitó" (2 Cor 5,14s.). Así, justo en el corazón de la *Estética*, el "drama teológico" ya ha comenzado. "Vislumbrar" la gloria (*die Erblickung*), observamos, implica siempre ser "transportado" por ella (*die Entrückung*). Pero todo esto se veía desde el ámbito estético. Ahora debemos dejar que la realidad que encontramos hable en su propia lengua o, mejor dicho, dejarnos arrastrar a su terreno dramático. Porque la revelación de Dios no es un objeto que se mira: es su acción en y sobre el mundo, y el mundo sólo puede responder, y por tanto "comprender", mediante la acción por *su* parte. Sólo después de haber examinado esta dramática interacción podremos pasar adecuadamente a la tercera y última parte, que tendrá que reflexionar sobre la forma en que esta acción se expresa en concepto y palabra. En resumen, las tres fases son éstas:

Teofántica = Estética
Teopraxia = Teoría dramática
Teología = Lógica

Estas tres partes no pueden separarse totalmente la una de la otra: la razón por la que la *Estética* ha ocupado tanto espacio es que siempre ha tenido que mostrar la realidad encontrada *en el trabajo-como* teo-praxis. Los dos volúmenes *La Antigua Alianza* y *La Nueva Alianza*, en particular, anticiparon en gran medida el desarrollo del drama de la

revelación y emplearon con toda naturalidad conceptos y palabras-teo-logía. Lo más especial de este encuentro fue que, a diferencia de otras religiones y cosmovisiones (en las que se trata de "imaginar" una base divina para el mundo), aquí la base divina se nos acerca de forma totalmente inesperada, por sí misma, paradójicamente, y nos desafía a enfrentarnos a ella. Y aunque se habló de este fenómeno único en términos de "gloria", desde el principio quedó cada vez más claro que se alejaba cada vez más de cualquier mirada meramente contemplativa y que, por tanto, no podía traducirse en ninguna verdad o sabiduría neutra que pudiera "enseñarse". Lo que se manifestaba era una "luz" que no se puede eludir y que, sin embargo, es invisible; una palabra de incomparable precisión, pero que puede expresarse igualmente bien en el grito de un moribundo, en el silencio de la muerte y en lo inefable: en el renacimiento religioso, por ejemplo, y en el sentido de unidad con el universo. Si por "estética" pensamos más en el acto de percepción o en su objeto "bello", estamos sucumbiendo a una visión estática que no puede hacer justicia al fenómeno. La estética debe entregarse a sí misma e ir en busca de nuevas categorías. La "teología", del mismo modo, puede llegar a hablar en términos estáticos, pero esto sólo puede justificarse si previamente ha experimentado el dinamismo de la revelación-acontecimiento y renace por ella en una forma que es siempre nueva, no un "resultado" muerto. Así pues, no debemos intentar pasar directamente de la "estética" a la "lógica", aunque (como en el primer volumen de *La gloria del Señor*) el comienzo por la estética se concibiera como una protesta deliberada contra un racionalismo teológico. Las "formas", "imágenes", "símbolos" que puede presentar una "estética" -y planteamos tales "formas" en el Volumen II: Estilos clericales- son insuficientes por sí mismas para interpretar la revelación en su forma absolutamente única, definitiva y en términos de "validez universal" teológica. Esto sólo puede hacerse mediante el compromiso absoluto que se encuentra en ese drama en el que el único Dios nos pone a cada uno de nosotros a desempeñar nuestro papel único. La muerte se convierte en vida, y esto es algo que también tiene lugar en nuestros corazones para que, arrastrados a la acción, puedan mirar hacia ese centro en el que todas las cosas se transforman. Pero hemos sido designados para desempeñar nuestro papel y, por tanto, compartimos la responsabilidad de nuestra propia comprensión y expresión del mismo. Así pues, nos incumbe crear una red de conceptos e imágenes afines que puedan servir para aferrarnos,

de algún modo, en lo que pensamos y decimos, a la singular acción divina.

En otras palabras, se nos presenta la tarea de desarrollar una teoría teodramática. Como seres humanos, ya tenemos una noción preliminar de lo que es el drama; lo conocemos a partir de las complicaciones, tensiones, catástrofes y reconciliaciones que caracterizan nuestra vida como individuos y en interacción con los demás, y también lo conocemos de un modo diferente a partir del fenómeno de la escena (que está relacionado con la vida y a la vez alejado de ella). La tarea del escenario es hacer explícito el drama de la existencia para que podamos verlo. Para la escena, el drama es el eslabón perdido: transforma el acontecimiento en una imagen que se puede ver y, de este modo, amplía la estética en algo nuevo (y, sin embargo, continuo consigo mismo), mientras que, al mismo tiempo, ya está traduciendo esta imagen en discurso. Por supuesto, también existe la pantomima, que confía todo el poder de expresión al cuerpo y los miembros humanos, pero este lenguaje complementario y sustitutivo no puede sustituir a largo plazo a la libre emisión de la palabra audible que, en el drama, tiene su lógica particular, una lógica dictada por el curso de la acción. La acción no se narra; tiene lugar junto con y en las palabras. El drama de la existencia se relaciona de múltiples maneras con su presentación en el escenario; estas relaciones forman parte de un sistema de categorías dramáticas; tendremos que desarrollarlas más adelante. Es importante señalar aquí su existencia, pues demuestra que el teatro puede basarse en una doble precomprensión interrelacionada que es a la vez existencial y estética. En ningún otro lugar se demuestra tan claramente el carácter de la existencia como en el drama escénico: nos sentimos atraídos a contemplarlo, y en un principio es irrelevante si, al hacerlo, nos estamos buscando a nosotros mismos o huyendo de nosotros mismos, irrelevante si la representación nos está mostrando la dimensión seria o la dimensión lúdica, el aspecto destructivo o el transfigurador, el absurdo o la profundidad oculta de nuestra vida. Probablemente en ningún otro lugar, sino en este juego de relaciones (que es la esencia del teatro), podemos ver tan claramente la naturaleza cuestionable y la ambigüedad no sólo del teatro, sino también de la propia existencia, que el teatro ilumina. Sin embargo, por el momento no es esta ambigüedad lo que está en primer plano, sino la abundante riqueza del material, las relaciones y las conexiones, que proporcionan un conjunto completo y preparado de categorías -poco tenidas en cuenta

por la teología hasta ahora- que pueden utilizarse para retratar la acción de Dios.

Además, la *Estética* era esencialmente una doctrina de la percepción y, por mucho que el objeto de la percepción nos afectara ("transportándonos" hacia "aquel a quien hemos percibido"), siempre había una frontera entre el objeto y el espectador. La teoría dramática *(Dramatik*) se ocupa de lo que está pasando (*Agogik*), y, como en la relación entre la vida y el escenario, los límites entre ambos se difuminan, lo mismo ocurre en el trato de Dios con la humanidad: el límite entre el actor o agente y el "auditorio" desaparece, y el hombre sólo es espectador en la medida en que es actor: no sólo se ve a sí mismo en el escenario, sino que actúa realmente en él. Cierto, en el teo-drama es el escenario de Dios; el contenido decisivo de las acciones es lo que él hace: Dios y el hombre nunca aparecerán como socios iguales. Es Dios quien actúa, sobre el hombre, para el hombre y luego junto con el hombre; la implicación del hombre en la acción divina forma parte de la *acción* de Dios, no es una condición previa de la misma. Así pues, ya está claro que, aunque las categorías conceptuales del drama secular nos proporcionan una comprensión preliminar, no pueden ofrecer nada parecido a una comprensión completa. Permanecen en el nivel de la imagen y la metáfora, como se desprende de su ambigüedad última; también en este caso, la mayor disimilitud de la analogía nos impide utilizar cualquier término de forma unívoca.

No hay nada ambiguo en lo que Dios hace por el hombre: es simplemente *bueno*. El teo-drama se ocupa del bien. Lo que Dios ha hecho es obrar la salvación, reconciliar al mundo consigo mismo en Cristo (2 Co 5,19); ha tomado esta iniciativa por amor, que simplemente busca darse a sí mismo. El bien no tiene su centro de gravedad ni en la percepción ni en la expresión: la percepción puede ser *bella* y la expresión *verdadera*, pero sólo el acto puede ser *bueno*. Aquí, en el acto, hay un dar real, originado en la libertad personal del dador y diseñado para el beneficio personal del receptor. La *Estética* ya ha desvelado la gloria y, por tanto, la "belleza" de la acción de Dios, de su Alianza, del cumplimiento de su justicia pactada y de su juicio en función de este cumplimiento. Pero al hacerlo también ha revelado la "bondad" del amor totalmente gratuito de Dios, sin el cual su gloria no sería bella ni su palabra verdadera. Así pues, en última instancia, el bien que Dios realiza sólo puede explicarse y demostrarse desde sí mismo y no se deja arrastrar por las ambigüedades del "teatro del

mundo" (*Welttheater*), el teatro de la vida y de la escena. En última instancia, no. ¿Pero penúltimamente? Si Dios ha de tratar con el hombre de un modo eficaz e inteligible para él, ¿no ha de pisar él mismo el escenario del mundo e implicarse así en la naturaleza dudosa del teatro del mundo? Y sea como fuere que entre en contacto con este teatro -ya sea para responsabilizarse de todo el sentido de la obra o para aparecer como uno más del reparto (en cuyo caso se puede investigar su conexión con los demás *dramatis personae*)-, la analogía entre la acción de Dios y el drama del mundo no es una mera metáfora, sino que tiene un fundamento ontológico: los dos dramas no están totalmente desconectados; existe un vínculo interno entre ellos. Desde el punto de vista teológico, la ambigüedad de la metáfora del "teatro del mundo" invade la claridad de la acción salvífica de Dios, pero ¿hasta qué punto esta última queda oscurecida por la primera? ¿O hemos de decir que cuando la acción de Dios se somete a las reglas del escenario del mundo se vuelve invisible y ya no puede verificarse como una acción distinta? En el escenario humano "actúa" a través de seres humanos y, en última instancia, *como* un ser humano; ¿significa eso que pasa completamente de incógnito tras la máscara humana? ¿Sólo dejará caer esta máscara en la muerte, cuando la obra revele quién era en realidad el actor ("Este hombre era verdaderamente el Hijo de Dios" [Mt 27,54])? Y seguramente sólo un ser humano puede morir; y si Dios era este ser humano, ¿no está Dios real y verdaderamente muerto? Así, al entrar en contacto con el teatro del mundo, el bien que tiene lugar en la acción de Dios se ve realmente afectado por la ambigüedad del mundo y permanece como un bien oculto. Este bien es algo *hecho*: no puede ser contemplado en la pura "estética" ni probado y demostrado en la pura "lógica". No tiene lugar en ninguna parte, sino en el escenario del mundo -que es el momento presente de toda persona viva- y su destino se ve en el drama de una historia mundial que se desarrolla continuamente. Lo que tiene lugar, por tanto, decisivamente, *para nosotros* y *en nosotros*, ya ha sido decidido en sí mismo; pero, como resultado del contacto entre el drama de Dios y el teatro del mundo, el "para nosotros" no puede aislarse del "en sí mismo". En el segundo caso ("en sí"), el Vencedor sólo tiene que "esperar a que sus enemigos sean puestos por estrado de sus pies" (Heb 10:13), mientras que en el primero ("para nosotros"), el Logos está siempre cabalgando hacia la batalla, con sus vestiduras empapadas en sangre (Ap 19:13). El bien que Dios nos hace sólo puede experimentarse como *verdad* si participamos en su *realización*

(Jn 7,17; 8,31s.); debemos "hacer la verdad en el amor" (*aletheuein en agape* [Ef 4,15]) no sólo para percibir la verdad del bien sino, igualmente, para encarnarla cada vez más en el mundo, conduciendo así las ambigüedades del teatro del mundo más allá de sí mismas a una unicidad de sentido que sólo puede venir de Dios. Esto es posible porque ya es una realidad para Dios y a través de Dios, porque ya ha tomado el drama de la existencia que se representa en el escenario del mundo y lo ha insertado en su "obra", muy diferente, que, sin embargo, desea representar en nuestro escenario. Se trata de la obra dentro de la obra: nuestra obra "actúa" en su obra.

Esta paradoja no tiene nada de antinatural. Cualquiera que sepa algo de teatro lo entiende como una proyección de la existencia humana sobre un escenario, interpretando para sí misma esa existencia que está más allá de ella. Puesto que la existencia se reconoce en esta interpretación, puede (en un momento privilegiado) darse cuenta de que está representando un *papel* en una obra mayor. Que pueda discernir su significado es otra cuestión; lo importante es que se dé cuenta de que en el acto mismo de representar su papel, aunque sea trágico, se trasciende a sí misma. De hecho, el teatro debe sustancialmente su propia existencia a la necesidad del hombre de reconocerse a sí mismo representando un papel. Le libera continuamente de la sensación de estar atrapado y de la tentación de considerar la existencia como algo cerrado en sí mismo. A través del teatro, el hombre adquiere el hábito de buscar el sentido a un nivel superior y menos evidente. Y, al mismo tiempo, disipa la descorazonadora noción de que este nivel superior ya no es dramático, sino un nivel estático en el que no ocurre nada y que relativiza todos los acontecimientos que están por debajo y son externos a él. De este modo, el teatro actúa como un freno a todas las filosofías ordenadas: mantiene el carácter existencial de la existencia frente a todos los intentos de relativizarla; muestra que este carácter existencial forma parte de la propia realidad omnicomprensiva. Cómo lo hace, y con qué resultado, es cuestionable, pero al menos se *aferra a la cuestión*. Y mientras la pregunta siga planteándose, aún podemos esperar una respuesta. En esa medida, el teatro, en segundo plano, está haciendo su propia contribución a la teología fundamental.

Si ha de haber una respuesta bíblica a esta pregunta, y si ha de ser inteligible para los seres humanos, debe mostrarse en el horizonte de la existencia dramática del hombre, con todas sus facetas dudosas. Y, subrayémoslo una vez más, esto significa que la *respuesta* dramática

divina ya ha *tenido lugar* en forma de *pregunta* dramática humana. Se trata de algo definitivo, *eph-hapax*, que no flota con la marea de las sucesivas situaciones de la historia del mundo, sino que las abarca todas en su ámbito, un horizonte que es en sí mismo final y escatológicamente dramático. La cuestión se agudiza en el grito de abandono que emana de la Cruz. Este grito es la antítesis misma de ese tipo de resignación religiosa que se rinde a un horizonte absoluto no dramático. Desde el horizonte silencioso, el grito recibe la respuesta relámpago de la acción decisiva: el Viernes Santo se convierte en Pascua. El horizonte responde en forma de acontecimiento. La pregunta se trasciende a sí misma; la respuesta también es trascendente, pero también responde a la cuestión de la "muerte". En la medida en que la respuesta es trascendente, y en la medida en que responde a ese grito (que resume todos nuestros interrogantes), es una respuesta definitiva, *eph-hapax*, y ninguna "obra", ni antes ni después, puede igualarla. De hecho, la respuesta -de forma oculta o latente- reside en la esencia misma de la obra; le da su horizonte. La respuesta es pertinente en todas las épocas, ya que es tanto la respuesta a *este* grito concreto como, en última instancia y escatológicamente, la respuesta a todos los gritos. No puede perder su pertinencia porque ella misma es totalmente *acto*, aunque sólo se muestra como tal allí donde la gente actúa y cuestiona dramáticamente. El significado preciso de *eph-hapax*, por tanto, es que hay una respuesta única para todas las instancias de la pregunta. No una respuesta definitivamente conocida y guardada a buen recaudo, obviando la pregunta. Donde ya no hay señales de vida, el horizonte enmudece y se nubla.

Así pues, es una exigencia cristiana básica que la existencia se represente a sí misma dramáticamente. En consecuencia, muchas cosas quedan excluidas desde el principio: una fe muerta, por ejemplo, que se ha separado del amor y la esperanza y se ha convertido en un sistema racional de verdades en las que creer, que ya no aporta pruebas en términos de vida. *Ahora es* el momento de cuestionar y de asumir el papel que nos corresponde; *no* existe el "demasiado tarde": "Cuando el dueño de casa se haya levantado y cerrado la puerta, empezaréis a estar fuera y a llamar a la puerta, diciendo: 'Señor, ábrenos'. Él os responderá: 'No sé de dónde venís' " (Lc 13,25). Pero esto vale también para la mera contemplación de lo que ha sucedido, aunque tal contemplación *crea* amar y esperar de verdad; si sólo fija la mirada en el acontecimiento y no lo capta como el aquí y ahora,

aurora del futuro, si no llega a comprender el "ahora" secular en el horizonte de lo definitivamente realizado, se deslizará hacia la irrealidad. Podemos decir "¡Señor, Señor!" en las profundidades de la espiritualidad y de la mística, podemos "comer y beber con Él" sacramentalmente, pero todo es vano si no cumplimos la voluntad de nuestro Padre celestial. Además, la mera proclamación de la palabra de salvación -que nos incumbe- no suscitará la fe si el propio heraldo no plasma su vida en una dramática palabra de testimonio. Ni la fe, ni la contemplación, ni el kerigma pueden dispensarnos de *la acción*. Y el libreto del drama salvífico de Dios, que llamamos Sagrada Escritura, carece de valor en sí mismo si no media constantemente, en el Espíritu Santo, entre el drama del más allá y el drama del más acá. No es un drama de butaca autosuficiente; su misma forma muestra que es un testimonio multiforme que apunta a una acción en su centro que va más allá de todas las palabras. *Justino*, en su *Primera Apología*, intuye un misterioso reparto de papeles en las palabras que el Espíritu, o Logos, pone en boca del profeta: "Porque unas veces anuncia las cosas que han de venir a modo de predicción, otras veces, por así decirlo, en la persona de Dios, el Señor y Padre de todas las cosas, otras veces en la persona de Cristo y otras veces, por así decirlo, en la persona de las comunidades que responden al Señor o a su Padre. Podéis observar algo parecido en vuestros poetas: toda una obra tiene un solo autor, mientras que las personas a las que hace hablar son varias"[2] No es que se den textos distintos para cada papel; el mismo texto suena de forma distinta en cada momento, tiene perspectiva, habla desde distintos ángeles y en dimensiones dramáticas.

B. TENDENCIAS DE LA TEOLOGÍA MODERNA

Nos proponemos utilizar las categorías del drama para iluminar la teología cristiana. Por un lado, el empeño puede parecer abstruso; por otro, banal. Puede parecer abstruso, porque aquí (como quizá también en la *Estética*) parece que estamos tomando otro camino que nos aleja del camino principal, importando un elemento de juego al serio asunto de la revelación y enturbiando su claridad con las ambigüedades de una parábola - "teatro del mundo"- de dudosa relevancia hoy en día. Puede parecer banal, porque todos *sabemos* que la revelación bíblica se refiere a la acción de Dios y que las vidas de Abraham, Moisés, David, los Profetas, Jesús y sus Apóstoles contienen peripecias dramáticas de muchos tipos, y son suficientemente claras y no necesitan la ayuda de la dramaturgia secular. Por el momento, dejamos en suspenso ambas objeciones; sólo sabremos si nuestro enfoque "dramático" es fructífero o no cuando lo llevemos a cabo.

Sin embargo, en esta introducción *podemos* anticipar un argumento a su favor. Las deficiencias de la teología que ha llegado hasta nosotros a lo largo de los siglos han suscitado nuevos enfoques y métodos en las últimas décadas. Discípulos y opositores por igual se han apresurado a reducir cada uno de estos enfoques a un eslogan, una frase hecha, aunque originalmente se concibieron a menudo en términos más amplios y profundos; y tienen una cosa en común. Todos ven a la teología atascada en el banco de arena de la abstracción racionalista y quieren ponerla de nuevo en movimiento. Cada uno de estos intentos contiene algo correcto, incluso algo indispensable. Pero ninguno de ellos es suficiente para sentar las bases de una teología cristiana. Cada uno necesita ser complementado. En parte se complementan, pero cuando se yuxtaponen no alcanzan la claridad y plenitud metodológicas que requiere su objeto. Si se las considera tanto en su aportación positiva como en su parcialidad, se puede mostrar que todas convergen en lo que hemos llamado *teo-drama*. Aquí, cada uno de ellos puede encontrar lo que le falta.

1. "*Evento*"

El alejamiento de la teología tanto de una ortodoxia fundamentalista como de un liberalismo histórico se caracteriza por el principio del

"acontecimiento". Lo real, que es el objeto de la teología, no es simplemente algo que ha tenido lugar históricamente (un hecho) o una cadena de datos que se pueden enumerar; tampoco es meramente algo supratemporal que se pueda abstraer de tales hechos, una idea que de alguna manera tiene importancia para hoy, una "esencia" o algún "ser" en reposo en sí mismo. Es total y completamente un acontecimiento, que irrumpe verticalmente en la cadena de hechos que constituyen el mundo visto desde dentro y que, como tal, revela tanto el modo de ser como el modo de actuar del Dios vivo. Así, juzga y salva al mundo irrumpiendo verticalmente en el tiempo, simultáneamente en acto y palabra. Frente a esta palabra activa -o frente a ella él mismo-, el pecador es justificado, el que ha sido presa del tiempo es redimido con vistas a la eternidad, el sordo se convierte en oyente, el impío en creyente, el desobediente en hacedor de la palabra. Aquí puede haber énfasis diferentes, incluso opuestos. Por un lado, Dios mismo es el acontecimiento (escatológico), el aspecto-palabra de su acto es la predicación del Evangelio, y la aceptación de éste es el "acontecimiento" de transformación que tiene lugar en el hombre, en el que el hombre es crucificado al mundo y resucitado por Dios y para Dios. Aquí, en el "ahora" del kerigma, el acontecimiento relampaguea como un rayo entre la nube oculta donde está Dios y el corazón oculto del hombre. Alternativamente, se puede considerar que la palabra relampagueante alcanza su pleno significado evangélico en el Verbo hecho hombre, Jesucristo: él es el acto de Dios, que en él reconcilia el mundo antes de cualquier actividad humana; el hombre *es arrebatado* por el acontecimiento, alcanzado por el rayo, lo sepa o no. Y cuando lo sabe y honra la verdad, se convierte en cristiano. En ambas versiones, la historia horizontal es atravesada verticalmente, su futuro ha sido anticipado interiormente y llevado a su cumplimiento, y lo que parecía ser "historia pasada" en el acontecimiento tiene su centro de gravedad en cada nuevo "ahora" de los acontecimientos presentes.

Utilizada de este modo absoluto y directo, la categoría de "acontecimiento" ha liberado a la revelación bíblica de Dios de las garras del racionalismo tanto ortodoxo como liberal, que, de un modo u otro, no iba más allá del hecho histórico. Por supuesto, el historicismo podría intentar una vez más historizar la pura cualidad de acontecimiento del Evangelio y mostrarla frustrada, con la ayuda de la apocalíptica de la época y su expectativa del inminente descenso vertical del Reino de Dios (que no llegó). Pero el hecho de que el

cristianismo no se derrumbara como consecuencia de esta supuesta frustración, sino que sobreviviera a ella[1], demuestra que se apoyaba en fundamentos diferentes. Por otra parte, hay algo intemporal y descontextualizado en esta concentración en el puro acontecimiento, que no hace justicia a la naturaleza genuinamente histórica de la revelación bíblica. Esto es más claro cuando se trata de la relación entre la profecía del Antiguo Testamento y el cumplimiento del Nuevo Testamento (una relación que se anticipa de muchas maneras incluso dentro del propio Antiguo Testamento), que requiere un tiempo horizontal para desarrollarse. En la Biblia y en el cristianismo primitivo (frente al gnosticismo, que desvalorizaba el Antiguo Testamento) esta relación horizontal era la prueba por excelencia de la verdad del acontecimiento escatológico que había tenido lugar en Cristo. Pero esta relación no juega ningún papel en el pensamiento del joven *Barth* ni en el de *Bultmann*; ya estaba oscurecida en la trágica dialéctica luterana entre "ley" y "evangelio". Sin embargo, según la Escritura, *hay* "tiempos debidos" señalados por Dios (*idioi kairoi*: 1 Tim 2:6; 6:15, Tit 1:3); *existe* la espera de la "hora" apropiada (Jn 2:4; 7:30; 8:20), una espera que incluye la acción salvífica de acuerdo con las intenciones de Dios; *existe* la acción sabiendo que la hora ha llegado (Jn 12:23; 13:1). Por último, cuando llega la hora, se extiende de una manera extraña que sólo puede expresarse mediante un futuro y un presente simultáneos: "La hora viene y ahora es" (Jn 4,23; 5,25; 16,32). Podría objetarse que el aspecto "futuro" era algo previsto por Jesús antes de su Pasión, y el "presente" era el presente del evangelista en la iglesia de su tiempo; pero esto sólo muestra cómo se relacionan con el acontecimiento de la "hora" diferentes puntos horizontales del tiempo, diferentes perspectivas. El tiempo no se extiende neutralmente a ambos lados de este acontecimiento: la muerte y resurrección de Jesús. Del mismo modo que, antes de la muerte de Jesús, hubo un "*kairós* breve", que los hombres podían aprovechar o dejar de aprovechar -siempre y cuando estuviera ahí (Jn 12:35)-, así, en la época de la Iglesia, hay un "tiempo favorable" (que de ningún modo es intemporal o permanentemente disponible), un "ahora", un "día de salvación" (2 Co 6,2), un "hoy" (Heb 3,13ss; 4,7), al que puede seguir un ineluctable "demasiado tarde" (Heb 6,4ss.). Los deuteronomistas entendían que la historia de Israel se regía enteramente por este tipo cualitativo de tiempo, que consistía en ofertas de salvación que eran aceptadas o -más frecuentemente- rechazadas, y en momentos en los que la respuesta del pueblo era relativamente, o incluso

absolutamente, "demasiado tarde". La teología de la historia de Pablo (especialmente Rom 9-11) cuenta con acontecimientos de salvación incluso después de Cristo; aunque pertenecen al acontecimiento salvífico escatológico y están determinados por él, no coinciden simplemente con él. Vosotros, los gentiles, os habéis convertido, pero tened cuidado: aún podéis volver a caer; los judíos han sido rechazados, pero esto ha sido en aras de la conversión de los gentiles, es decir, sobre la base del plan salvífico de Dios, que finalmente los traerá de nuevo a casa, a los judíos. Aquí el acontecimiento vertical se ha desarrollado en una serie de tiempos de salvación comparables a los actos de una obra de teatro. Esto no significa que el tiempo-acontecimiento vertical se haya disuelto en un tiempo meramente horizontal de sucesivos hechos salvíficos, *sino* que el tiempo-acontecimiento vertical supera y remodela el tiempo horizontal, utilizándolo para que el acontecimiento pueda desplegarse en forma dramática. No es que *sólo exista* el quinto acto, ni siquiera *sólo* la escena crucial de la peripecia: Dios interpreta toda la obra con el ser humano y la raza humana.

2. "*Historia*"

Una segunda consigna de la teología moderna organiza el material en parte en paralelo y en parte en oposición a la primera. Es paralela en la medida en que, frente a una ética racionalista-idealista de leyes válidas atemporalmente, se eleva *el kairós*, la situación, a guía de la conducta cristiana: lo válido, lo verdadero, es lo que se requiere en cada "ahora". La ética de la situación conduce por un camino recto a la teología de la situación: la situación particular de la Iglesia, con sus exigencias urgentes, pero también con su punto de vista históricamente distinto, determina con qué precisión puede vivirse y expresarse ahora válidamente el acontecimiento salvífico absoluto. Como es sabido, el mismo acontecimiento salvífico encontró su primera expresión infrahistórica en las diversas tradiciones de la época apostólica, que posteriormente fueron recogidas para formar el corpus de la Sagrada Escritura. También ellas son documentos de su tiempo, forman parte de la corriente de la historia horizontal, están limitadas en el tiempo y, en respuesta a los cambiantes modos actuales de pensamiento y expresión, necesitan continuamente ser reinterpretadas para seguir siendo pertinentes. Para huir aquí del puro relativismo es posible afirmar que lo histórico (en sentido teológico) expresa siempre una voluntad salvífica "trascendental" permanente por parte de Dios;

ésta está presente como tal *en* estas situaciones cambiantes con sus criterios cambiantes, aunque no sean más que un indicio formal de la misma. La voluntad salvífica de Dios puede ser vista como manifestada de una vez por todas (en su máxima expresión) en Cristo, de modo que todas las situaciones históricas, ya sean de individuos o de grupos, se piensa que contienen un a priori cristológico, una dimensión *existencial* o trascendental; esto marcaría las situaciones más diversas, y externamente quizás contradictorias, como "salvíficas" para los cristianos "abiertos" o "anónimos". En tal interpretación, si bien se impide ciertamente que el aspecto histórico sea puro flujo en cuanto que tiene un anclaje en Dios, no se pone de relieve el momento individual en su singularidad. Sin embargo, la historia también puede identificarse con la naturaleza más íntima del hombre, en la medida en que éste se autodetermina libremente; en este caso, puede ser llamado continuamente a *elegir* su propio ser auténtico, lo que lleva a preguntarse si puede encontrarlo en sí mismo o en los demás o en Dios.

Pero tanto si lo histórico se considera enraizado en Dios como en el hombre, la mera categoría "historia" es insuficiente para captar lo distintivo de la revelación bíblica, lo que la diferencia de todas las demás formas de religión y modelos de mundo. Ahora es lo horizontal lo que absorbe lo vertical. La dimensión escatológica, presente en la Iglesia primitiva en las categorías de la apocalíptica y la expectativa de una Segunda Venida inminente, se asimila a la corriente continua de un tiempo en cierto modo "cargado de salvación", pero sin dejar en él una huella reconocible. La forma (*Gestalt*) que surgió lentamente del Antiguo Testamento y llega a su plenitud en el acontecimiento de la Cruz, el Viernes Santo y la Resurrección queda subordinada a la categoría global de "historia". Mientras que, de hecho, algo ha cambiado en el tiempo de salvación a medida que avanza, algo que lo hace diferente del tiempo precristiano: "Si no hubiera hecho entre ellos las obras que nadie hizo, no tendrían pecado. . ." (Jn 15,24). Se ha erigido una piedra de tropiezo para la caída y el levantamiento de muchos, que antes no existía; todas las épocas después de Jesús estarán marcadas (quizá cada vez más) por un Sí o un No a él. Eso no significa que su Reino y su gracia no pudieran estar latentes antes de su venida (como sabían los Padres de la Iglesia), como un destino *existencial* o histórico-trascendental. Pero este destino procede de un momento histórico en el que "Dios aparece en el escenario de la historia del mundo". Desligado de este contexto dramático, el carácter

"histórico" de la teología se disolvería, de un modo u otro, en mera filosofía. Jesús mismo tiene un tiempo único y particular,[2] y todo tiempo posterior a él estará marcado por él de un modo especial. Está bien decir que la muerte y la resurrección de Jesús afectan interiormente a todos los hombres de todas las épocas, puesto que comparten la solidaridad en una única historia de la humanidad; pero otra cosa muy distinta es implicarse personalmente en el "tiempo" de Jesús, "morir" con él en el tiempo-mundo transitorio y "resucitar con él", y existir así en la misteriosa intersección de los "eones" de los que Pablo habla tan a menudo. En un eón el hombre exterior muere cada día, en el otro eón el hombre interior resucita continuamente a una nueva vida; en uno debe permanecer en guardia, responsable de los destinos del mundo, que tiene que prepararse para el Reino venidero, mientras que en el otro tiene una patria oculta, que parece hacerle extranjero en este mundo y traidor al mismo. Esta tensión dramática entre los tiempos no puede mantenerse con la mera categoría de "historia".

Hay otras consideraciones más generales. El momento individual puede implicar un conflicto agudo, pero históricamente los momentos sucesivos están aún más llenos de tensión con sus choques y enfrentamientos. Dada la multidimensionalidad de su "momento", ¿puede el cristiano definir alguna vez inequívocamente su punto de vista en el acontecimiento total? Y si no puede, ¡cuán expuesto está frente a otros cristianos y no cristianos, otras situaciones históricas, anteriores y posteriores a él, que, viendo con igual dificultad en la misma penumbra, pueden malinterpretar tanto a él como a sí mismos! Y de hecho todas ellas están ineludiblemente relacionadas entre sí, y en esta relación todas están obligadas continuamente a juzgar, elegir y moverse en este tablero de ajedrez con sus innumerables piezas. Nadie domina el conjunto y, por tanto, nadie puede definir exhaustivamente su propia posición ni la de nadie. Y, sin embargo, todo cristiano mira hacia la región del todo, pertenece a él y debe decidir, cuando el momento histórico lo exija, sobre la base de esta pertenencia. ¿Tendremos éxito en tomar tales decisiones si dependemos enteramente de la luz que proviene únicamente de la propia decisión práctica? Sin embargo, incluso esta pregunta es prematura, si consideramos lo que la revelación bíblica nos urge y lo que debe ser la última pregunta de una teoría teodramática: a saber, ¿qué implica el hecho de que Dios se implique en la historia de su mundo y, al hacerse hombre, se convierta en actor con nosotros en el drama del mundo?

¿Es el Espíritu Absoluto (*Hegel*), es el Ser mismo (*Heidegger*), afectado interiormente por la historia? ¿Y no tenían razón los mitos al hablar de ello en su lenguaje pictórico? ¿Significa esto que correr riesgos, ser vulnerable, no saber cómo van a salir las cosas... que todo esto es lo último? Si el Creador da libertad a su criatura, ¿no se vuelve ésta dependiente de él? O, como dice *H. Jonas*, ¿no significa esto que el hombre se convierte no sólo en el "pastor del Ser", sino también en el guardián de Dios mismo? Pero entonces, ¿sigue siendo Dios?

3. "*Ortopraxia*

Muchos dicen que el cristianismo se ha presentado durante demasiado tiempo como una teoría, una *doctrina*, una *theologia*. Sin darse cuenta, ha traicionado al Verbo de Dios encarnado, crucificado y resucitado al *logos* griego que pretende abarcar tales "contingencias" históricas y lo ha transformado en una "doctrina" ahistórica. Esta doctrina se hace cada vez más sutil; así las divergencias divisorias adquieren una importancia que no tendrían, dado un principio fundamental diferente. La cristiandad, escindida como está, parece indigna de fe, tanto para sí misma como para el mundo que la observa. El escándalo no puede eliminarse con más discusiones teóricas, sino sólo con *la praxis*, que es doble: es un paso decisivo hacia el futuro, más allá de las barreras nefastas levantadas por la doctrina, y es también un retorno al sentido auténtico y original del cristianismo: Dios nos muestra su verdad *actuando*, y el cristiano (incluido el cristiano anónimo, el samaritano) muestra igualmente que sigue las huellas de Cristo actuando con amor hacia sus semejantes. Todos serán juzgados por la forma en que trataron "al más pequeño de mis hermanos", y la única forma en que el cristiano puede encomendarse hoy a la humanidad es mediante la acción correcta y el compromiso decidido con el mundo en que vive y con la construcción del futuro. "Lo que es cristiano en el sentido *eclesiástico*", nos dice *Nietzsche*, "es en realidad anticristiano: nada más que cosas y personas en lugar de símbolos, historia en lugar de hechos eternos, nada más que fórmulas, rituales, dogmas en lugar de la práctica de la vida. Lo realmente cristiano es la indiferencia total hacia los dogmas, la actividad cultual, los sacerdotes, la iglesia y la teología. La praxis del cristianismo no es un mero mundo de fantasía, como tampoco lo es la praxis del budismo: es un medio para ser feliz. . . . El cristianismo es una *praxis*, no una doctrina de fe. Nos dice cómo debemos actuar, no lo que debemos creer"[3] "Ve y haz tú lo mismo", concluye la parábola del Buen

Samaritano. El Nuevo Testamento no es un libro de texto, sino el Espíritu, una colección de escritos ocasionales que se refieren a la conducta ejemplar de Cristo e indican cómo deben actuar los cristianos. ¿No fueron siempre conscientes de ello los "santos", no actuaron en consecuencia y merecieron así su condición de modelos?

Sin embargo, la consigna "ortopraxia", al tiempo que saca al cristianismo del estudio de los eruditos y lo sitúa en el escenario mundial donde debe actuar y demostrar su valía, lo abrevia a una ética o a una guía del quehacer humano. No preserva la distancia entre la praxis de Dios que actúa sobre el hombre y la praxis del hombre que toma su dirección de la de Dios. "Dios muestra su amor hacia nosotros en que, siendo aún pecadores, Cristo murió por nosotros" (Rm 5,8). Este acto no es sólo el primero de una serie; viene de arriba, de fuera y de abajo y hace posible toda la serie. De lo contrario, no tendríamos más que filantropía. Y para *Nietzsche*, y para cualquier otro que no sea totalmente ingenuo, la filantropía es sólo *un* papel, *una* forma de actuar en el escenario mundial. Hay muchas otras formas opuestas y, por desgracia, indispensables: la lucha por la supervivencia en la que prevalece el más fuerte o el de mayor talento; la autodefensa -tanto social como individual- frente a ataques injustos ahora o en el futuro; la administración de justicia con sus sanciones, etcétera. Mucho de esto puede decirse que es para el bien común, es decir, de nuevo, es filantropía, aunque en un sentido muy distinto del indicado por el acto primigenio de Dios. Como resultado de este acto de Dios, la ortopraxis ética se encuentra en un campo de tensión en el que sus simples recetas son inadecuadas y que, una vez más, enfrenta al cristiano con decisiones dramáticas. Porque lo que fue en realidad el acto primigenio de Dios, lo que implicó para el mundo, es una vez más algo que sólo puede aceptarse y ponderarse en una fe que precede a toda iniciativa personal. Cristo entendió lo que hizo como obediencia incondicional al Padre. Dios actúa por Él y en Él entregando a su Unigénito por el mundo. No hace *algo* por el hombre, *lo* hace *todo*. Así pues, el seguimiento de Cristo, que se ha hecho posible por su entrega, no consistirá en hacer *alguna cosa correcta*, sino en entregarlo fundamentalmente todo, y entregarlo al Dios que se ha despojado totalmente de sí mismo, para que pueda utilizarlo en favor del mundo, según sus propios designios. Sólo en este marco -que podemos llamar la entrega práctica de la fe- encuentran su lugar y pueden valorarse las iniciativas éticas individuales de los cristianos. Una vez más, el campo de juego de la acción cristiana es

esencialmente más dramático y lleno de tensiones de lo que sugiere la fórmula de la "ortopraxia".

4. "*Diálogo*"

Uno de los nuevos enfoques más fructíferos de la vida y el pensamiento cristianos se encuentra en el principio del "diálogo". Repasando dos mil años de teología cristiana, sorprende la escasa atención que se le ha prestado hasta ahora. Después de todo, en el centro mismo de los acontecimientos bíblicos se encuentra la Alianza entre Dios y el hombre, en la que Dios da al hombre, al que ha creado y dotado de libertad, un ámbito de ser independiente, un ámbito en el que puede escuchar y responder libremente y, en última instancia, cooperar responsablemente con Dios. No sólo está la Palabra del Todopoderoso, a la que escuchamos, nos postramos y que cumplimos como siervos del Señor; también está el ámbito de la comprensión, de la toma de posición, del posible rechazo. Por supuesto, es absurdo decir No a la verdad, que es por esencia buena; pero Dios prefiere aceptar este absurdo antes que abrumar a su criatura desde el exterior. Su asombrosa obra maestra consiste en suscitar el Sí de su interlocutor libre a partir de la libertad más íntima de éste. Sin embargo, para ello son necesarios todos los misterios del cristianismo: Dios debe permitir que su Hijo se haga hombre, para que haya un verdadero diálogo entre Dios en el cielo y Dios como ser humano en la tierra, donde puedan unirse la libertad, el amor y la obediencia; Dios debe enviar el Espíritu de su Hijo a nuestros corazones, clamando ¡Abba! ¡Padre! (Gal 4,6). Este acontecimiento abre la perspectiva por ambos lados: por una parte, revela el diálogo primigenio en Dios mismo, que es el presupuesto necesario, aunque insondable, para el acontecimiento de Cristo, y, por otra, sitúa el diálogo humano interno de la humanidad bajo una luz totalmente nueva. Pues, desde un punto de vista terrenal, la existencia humana se basa en una continua interacción positiva y negativa entre las personas; diversos puntos de vista se dirigen unos a otros: a menudo el intercambio entre ellos es neutro, la mayoría de las veces tiene tintes personales, hostiles o amistosos. Las personas aprenden mucho unas de otras, se producen roces entre ellas, aprenden a ir más allá de su propio punto de vista y a asimilar el de los demás; cosas que al principio eran ininteligibles o simplemente desechadas revelan un significado interno, o al menos pasan a ser aceptadas como "un punto de vista válido"; los profesores aprenden de sus alumnos, los padres de sus hijos. *Lo que* la gente sabe ya no es una

mera mercancía, se funde con la persona que sabe, la gente "se comunica", "se comparte". Sin embargo, el diálogo humano sigue siendo un elemento de la vida entre otros. Está el misterio interior de la subjetividad, que supone estar primero "presente a sí mismo" para poder estar presente a los demás; y para que esta comunicación sea un verdadero don, la subjetividad debe poseer una riqueza interior de carácter; además, debe poseer y afirmar un sentido único y solitario de la vocación. Y en el otro extremo está la ruptura del diálogo, en el punto en el que ninguna palabra sirve de nada, ninguna iniciativa tiene éxito, los puentes para la comprensión mutua se derrumban, donde el odio, el fanatismo, los celos y la alienación final erigen murallas infranqueables y donde uno sólo puede guardar silencio, ya que todo discurso ulterior aumentaría la alienación o actuaría como una chispa en un polvorín. En ninguna parte es esto más claro que en la vida de Jesús, tal como la describe el Cuarto Evangelista: hay muchos diálogos, o eso parece, pero casi ninguno es auténtico. El Verbo hecho carne entra en una situación de diálogo con los suyos, "pero los suyos no le recibieron". Los dos dialogan en direcciones opuestas. El evangelista que escribe estos discursos los oye todos a posteriori, habiendo sido testigo del acto final: cuanto más revela la palabra de Jesús su verdadera naturaleza -absoluto amor divino- menos quieren oírla y entenderla los hombres. Este pseudodiálogo termina antes de la Pasión en un gran monólogo dirigido a la;-poco comprensiva-"iglesia" de los discípulos y concentra finalmente toda su atención en la dimensión vertical de la oración. Pero ahí no acaba la historia; para Juan, como para todo el Nuevo Testamento, la ruptura de la comunicación en la Pasión de Jesús -tanto entre él y los hombres como entre él y Dios- significa que el Verbo ha penetrado en la mazmorra más profunda y secreta del adversario (Mt 12,29.40), de modo que un nuevo manantial de diálogo puede brotar del férreo silencio de la muerte; he aquí Pascua y Pentecostés en uno.

Esto significa que, aunque el "diálogo" es una faceta muy esencial de la realidad cristiana, no es su única categoría; y como categoría es inadecuada para expresar la acción que tiene lugar entre Dios y el mundo, Cristo y la Iglesia, la Iglesia y el mundo, el hombre y su prójimo, en todas sus proporciones dramáticas. No puede haber drama sin diálogo; de hecho, el dramaturgo muestra su poder más persuasivo en la construcción y claridad de sus diálogos. Pero la acción no se reduce al diálogo; no todas las tramas se desentrañan en discursos y contra-discursos; algo que está más allá de los interlocutores y los

gobierna puede darse a conocer, sean o no conscientes de ello. La clave de la relación entre los protagonistas puede ser un acontecimiento del que no sepan nada y del que sólo el público sea consciente. Una decisión tomada en silencio, un acto no expresado, puede ir más allá de todo lo que se ha dicho y provocar el *desenlace*, desvelando el punto de partida invisible, arrancando todos los árboles aparentemente establecidos y plantándolos en un nuevo entorno. Por otra parte, el "diálogo" nunca está tan subordinado al conjunto como para quedar obsoleto. Crece de nuevo en otro lugar, a un nuevo nivel. Hoy, cuando oímos la palabra "diálogo" en teología y en la Iglesia, la mayoría de las veces se refiere a la actitud que permanece abierta a una escucha ulterior, que permite al otro su "alteridad" incluso cuando parece que no hay nada más que decir; es la actitud que se niega a darse por vencida, es decir, está estrechamente relacionada con la esperanza. En este punto, sin embargo, el cristiano debe considerar la *forma* de su esperanza: no se trata ciertamente de un horizonte infrahistórico simplemente abierto al futuro, según el cual la historia del mundo se apresura hacia el "final feliz" de un Reino de Dios que emerge gradualmente, sin tener que pasar en su totalidad por el misterio de la muerte y de la resurrección. La esperanza del cristiano va más allá de esta muerte -tanto para los individuos como para el mundo en su conjunto- y, en este sentido, puede ser más absoluta que la de su interlocutor, igualmente preocupado por el futuro (terrenal) del hombre y de la humanidad. El diálogo puede tener éxito cuando ambos interlocutores miran en la misma dirección. Puede fracasar cuando los horizontes resultan no tener terreno común en ningún punto. En ese caso, la última palabra del cristiano en ese diálogo es el testimonio de su existencia, o de su sangre.

5. "*Teología política*"

Si el principio del "diálogo" pretende hacer que el kerigma, el Magisterio y la teología de la Iglesia sean menos monólogos, la insistencia en que la implicación cristiana en el mundo y la teología cristiana tengan una vertiente política pretende desprivatizarlos. Una vez más tenemos una consigna que se dirige hacia el teo-drama desde un ángulo diferente. El drama antiguo se ocupaba esencialmente de las *encuestas*, sobre todo en su relación con la dimensión religiosa; no es diferente en la mayoría de las obras de *Shakespeare* y *Schiller*. Los grandes personajes no son simples individuos, sino que llevan la carga del bien común; reyes, héroes, generales, estadistas, rebeldes, o bien

representan un orden suprapersonal, o bien lo cuestionan. Cuando Jesús es juzgado, se le pregunta por sus discípulos y su enseñanza. Su respuesta es: "Yo he hablado abiertamente al mundo; siempre he enseñado en las sinagogas y en el templo, donde se reúnen todos los judíos; nada he dicho en secreto" (Jn 18,20). Las escenas de los Hechos de los Apóstoles se desarrollan en los mismos escenarios públicos, por lo que tanto el proceso de Jesús como el testimonio de los Apóstoles se convierten en cuestiones políticas. Al abrir un horizonte más allá del horizonte inmediato del Estado, limitan indirectamente a este último y lo someten a una crítica escatológica. Un rey que no es de este mundo, pero que actúa con toda seriedad en el escenario público mundial, está obligado a participar en el drama político. La única pregunta es: ¿en qué sentido? ¿No somete también Buda todo el teatro del mundo y del Estado a una crítica similar, pero en su caso proyectándolo sobre un horizonte apolítico? Y en cuanto al judaísmo y al islam, ¿no llevan la dimensión política más allá de sí misma y la dramatizan infundiéndole una fuerza motriz mesiánica y escatológica? El cristianismo se sitúa extrañamente a medio camino entre estos dos enfoques, o más allá de ambos, lo que le confiere una tensión dramática muy particular que sólo la palabra "política" puede expresar de forma inadecuada. El Reino que Cristo anuncia como el cumplimiento de la historia está a la puerta; tanto el individuo como la comunidad tienen que vivir con toda su atención puesta en él, inclinando hacia él todas sus fuerzas espirituales, pero viene de Dios; no surge de dentro de la historia como resultado del esfuerzo humano. Además, se produce por la muerte de Jesús en expiación del pecado del mundo y su resurrección por Dios como "primicia de los muertos"; el Reino se convierte, en Él, en un tiempo *presente* oculto y trascendente que se convertirá en un tiempo *futuro* mucho más crítico para los que aún viven y saben de Él por la fe. Si aceptamos la imagen paulina de Cristo resucitado como Cabeza de un Cuerpo que sigue existiendo en la tierra, pero que es modelado y animado por su Cabeza y crece hacia su plenitud, ¡qué paradoja será la existencia humana en tal Cuerpo! Negativamente, el cristiano podrá criticar toda forma de comunidad humana desde la perspectiva de un *eschaton* que conoce y vive en la fe. Positivamente (puesto que "ya no vivo yo, sino que es Cristo quien vive en mí"), conocerá las líneas básicas del Reino venidero, al que deberá orientarse y orientar su entorno, sin poder nunca ponerlo en práctica en el "viejo eón" que "gime en vano". ¿Debería intentar erigir una copia estática del Reino de Dios

utilizando los materiales de construcción del viejo mundo, como intentó hacer la teología imperial constantiniana y medieval? Pero las categorías estáticas son platónicas; carecen de la urgencia que informa esa "espera" de la que habla el Evangelio. O bien, basándose en lo que conoce de los elementos básicos del Reino - "amor", "justicia", "paz"-, ¿debería esforzarse seriamente por llevar a cabo una realización progresiva y tal vez asintótica de este Reino en la tierra? Pero en ese caso volverá a caer en el Antiguo Testamento y renunciará a la línea divisoria establecida por Cristo. Cambiará lo que Cristo logró al traspasar el límite de la muerte en un principio de movimiento que se manipulará según líneas puramente mundanas. O lo reducirá al nivel de una inofensiva "presencia salvífica" que no tiene dimensión histórica, tal vez incluso concebida en términos "eucarísticos", o como un *omega* incorporado que garantiza desde dentro el surgimiento final de la sociedad sin clases, a través de la acción política humana que lucha por una organización perfecta. En Pablo aparece la sorprendente idea de que la última generación de la historia del mundo no tendrá que morir, sino que será llevada a estar con el Señor directamente, tal como es; pero, a modo de equilibrio, añade que la generación de los que han muerto tendrá prioridad en la resurrección de los muertos (1 Ts 4:15ss.). Trasladado a un contexto evolucionista, esto significa que lo decisivo no es la idea de una aproximación de este mundo al Reino, sino esa separación de eones puesta de manifiesto por Cristo en su muerte y Resurrección. En este sentido, resulta revelador que la vida de Jesús -contrariamente a las esperanzas judías, a los modelos mesiánicos de su tiempo y a la acusación que condujo a su condena a muerte- careciera de cualquier pretensión política de poder, ni institucionalizara prematuramente rasgos pertenecientes *al eschaton*. El cristiano como tal puede estar totalmente desprivatizado, encargado de actuar públicamente como asesor en la escena mundial (1 Co 4,9; Hb 10,33) -y en este sentido puede ser político-: de todos modos, su existencia no puede clasificarse en términos seculares, y él mismo no puede captarla en su totalidad, por lo que el cristiano no puede encasillarse sin más en la "política". La política le concierne: como "miembro" bajo Cristo, la Cabeza, es profundamente solidario con cada uno de los hermanos más pequeños del Señor y debe darse cuenta de que tiene una responsabilidad ineludible en las condiciones en las que viven. En esta responsabilidad más que humana, específicamente cristiana, que hunde sus raíces en la solidaridad de Cristo con hasta el último pecador y pobre, no puede haber ninguna

comunidad de cristianos autocomplaciente, ninguna Iglesia cerrada. La Iglesia está esencialmente plantada en el campo del mundo para dar su fruto especial en él y desde él; está mezclada con la masa del mundo para fermentarlo todo; pero así como la Iglesia sólo puede ser ella misma yendo más allá de sí misma hacia el mundo, así, por otra parte, el mundo está destinado, retrospectivamente, desde el *eschaton*, a trascenderse a sí mismo en dirección al Reino de Dios (1 Co 15,24ss.). Precisamente en este punto, la Iglesia se convierte en la prenda sustancial para el mundo de una esperanza que supera todas las fronteras, aunque su levadura, que sigue fermentando en la sociedad y presiona para que el poder mundano se ponga al servicio de la justicia y de la paz, sea impotente en sí misma. O, en la paradoja de Pablo, sólo es fuerte cuando es débil (2 Co 12,10). La impotencia del Crucificado en la muerte, que sigue siendo la forma interior incluso de la vida cristiana más vigorosa, nunca puede ser manipulada para "amortizar" a la humanidad. La situación dramática en la que el cristiano está implicado conscientemente, y el mundo y su historia inconscientemente, va mucho más allá de la categoría de la política. Complementa a esta última con una dimensión que, según se mire, puede calificarse de ineluctablemente trágica o utópica (ya sea en un sentido sin sentido o con sentido) o de reconciliadora en última instancia. Si lo "político" pretende ser relevante para la cuestión del sentido último -y no puede serlo a menos que esté dispuesto a renunciar a aplicar normas válidas incluso dentro de la esfera temporal-, debe consentir en ser llevado más allá de sí mismo y puesto en relación con esta dimensión dramática de la existencia humana, que alcanza su máxima tensión sólo en la realidad cristiana.

6. "Futurismo "

Más que todas las nociones que hemos analizado hasta ahora, es "el futuro" lo que atrae las energías creativas de la teología moderna. Podemos decir que las asociaciones emocionales de este término gobiernan nuestra generación del mismo modo que la escatología dominó antaño la teología del cristianismo primitivo y de un periodo posterior. Ambas están relacionadas; sin embargo, la "escatología" estaba marcada principalmente por el sentido de alcanzar continuamente la frontera interior (en la futilidad de la existencia individual e histórica, destinada a la muerte) entre el tiempo y la eternidad -algo a lo que no nos hemos referido en nuestra discusión sobre el "acontecimiento". El "futurismo", por su parte, aunque no

renuncia del todo al sentido de la futilidad del presente, abre una "huida hacia el futuro" como única salida de lo insoportable. En la práctica, se presenta como una evolución-optimismo destrozada -el elevado periodo de *Teilhard de Chardin* sin duda ya ha pasado. La gente ve y no ve que algo se está moviendo, y este movimiento, aunque produce alguna mejora parcial, ofrece una amenaza mayor cuando se ve en su totalidad. De ahí el trasfondo un tanto forzado de los elogios de los logros tecnológicos; estos últimos interfieren en el equilibrio natural al tiempo que no albergan ninguna esperanza de que el hombre pueda llegar a controlar la totalidad de las fuerzas. Detrás de este pathos secular se esconde uno teológico, que no pocas veces suena más ingenuo que el de quienes poseen conocimientos y preocupaciones más profundos. Su mayor fuerza proviene de la siguiente idea: Jesús mismo no se desvió de vivir y trabajar por la venida del Reino. También (aunque de manera diferente) la existencia de la Iglesia primitiva estaba radicalmente orientada hacia el futuro. Así pues, el cristianismo actual, arrastrado por el impulso secular al que él mismo dio lugar en gran medida, tiene que vivir de manera ejemplar ese dinamismo fundamental que se propone abrazar el futuro que aguarda al mundo. En principio, no se trata en absoluto de alejarse de los orígenes cristianos; es una forma de redescubrirlos. Pero nos lleva directamente a problemas bíblicos fundamentales sobre la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: ¿Hasta qué punto Jesús y su Iglesia adoptan la expectativa de futuro del Antiguo Testamento, el éxodo activo desde el presente hacia lo que está por venir, y hasta qué punto la superan o la transforman? De forma ligeramente distinta, pensando en judíos y gentiles, la pregunta puede formularse así: ¿Qué derecho tiene la Iglesia a adoptar un futurismo que fue introducido en la historia por el judaísmo y utilizarlo para abolir una visión cíclica y sin futuro del mundo desarrollada por las "naciones"? ¿No ha quedado obsoleta toda precipitación hacia el futuro por la reflexión radical del Cuarto Evangelio sobre la escatología "realizada" por el acontecimiento de Cristo? ¿No es esto una clara señal de que al menos debemos proceder con cautela? Y si la escatología "realizada" se absolutiza y nos retrotrae a un escatologismo estático-existencial, ¿cómo descubrir el equilibrio entre el "antes de todos los siglos" cristiano y el "todavía no"?

Evidentemente, la palabra "futuro" está estrechamente vinculada a otras palabras clave de nuestro tiempo*:* utopía, por una parte, y *revolución,* por otra: ambas reflejan el aspecto roto y tenso de la

situación del mundo en la que se encuentra el cristianismo. El "utopismo" sugiere más bien la voluntad de realizar, mediante la libertad del espíritu, lo que es imposible en el orden de la naturaleza, lo que de hecho no tiene cabida en el mundo. La "revolución" busca formas prácticas de implantar esta utopía "sin techo" mediante cambios catastróficos de las estructuras. Huelga decir que los programas de este tipo, colocados con la mayor seriedad en el corazón de la planificación humana, exhiben una alta concentración de aspectos dramáticos. Una teología que se vea afectada por ello nunca más podrá refugiarse en la teología "épica" de la *summa* medieval o en la teología "lírica" de los tratados espirituales de la época de Bernardo o Francisco de Sales; se verá obligada a asumir una forma dramática interior que se ha convertido en un rasgo esencial de la existencia de la humanidad, ya sea cristiana o no cristiana. Con cuidado, podemos mencionar aquí otro concepto clave, a saber, *la apocalíptica*, que se encuentra tanto en el centro de la Biblia como en su entorno inmediato y significa un modo especial y extremo de presentar el drama de la historia salvífica. La situación actual de la humanidad parece reclamar con urgencia que esta forma particular de teo-drama se ponga de nuevo al servicio de la reflexión cristiana. Esto debe hacerse de manera crítica, ya que el arsenal de imágenes apocalípticas, con su sucesión de escenas llenas de acción y a menudo sobrecogedoras, necesita ser "interpretado" (Ap 1,20; 4,5; 5,8; 8,3s; 13,18; 17,9): "Aquí hay que usar la razón, la razón que posee sabiduría"). Pero un enfoque crítico no significa suprimir la actualidad dramática descartando la apocalíptica como una forma de pensamiento obsoleta o incluso como un mundo onírico de arquetipos o de motivos (para-)psíquicos o surrealistas. Sigue siendo esencialmente la actualización de un drama entre el cielo y la tierra. Los libros históricos de la Biblia pueden parecer sugerir que se trata de una época pasada, pero es una dramatización del Ser que, aunque roza el mito y el gnosticismo, está firmemente arraigada en el otro lado de la frontera, en un suelo teológico auténticamente cristiano.

El "futurismo", incluso cuando está flanqueado por el "utopismo" y la "revolución", no exhibe la amplia gama que abarca la totalidad de los aspectos teológico-dramáticos. Sólo puede alcanzar esta amplitud en el marco del vaivén apocalíptico entre el mundo y Dios, el cielo, la tierra y el infierno. Así pues, la apocalíptica bíblica, que se dirige a nosotros de un modo tan nuevo en esta hora concreta de la historia de la humanidad, ha de considerarse siempre sólo como el trasfondo

desvelado sobre el que se desarrolla el drama bíblico concreto de la salvación, en medio de la historia del mundo.

A continuación debemos tratar otras dos palabras clave, relacionadas entre sí, que se han generalizado a través de la sociología y la psicología y, por tanto, han adquirido importancia para la teología: función y papel.

7. "*Función*"

Del mismo modo que, en el plano personal, el principio del "diálogo" abría el sujeto (hasta entonces un tanto cerrado y autodeterminado en el pensamiento griego y cartesiano) y lo mostraba enraizado en el toma y daca interpersonal, el "funcionalismo" intenta hacer lo mismo en el plano sociológico. Aquí no se trata en primer lugar de la autocomunicación espontánea de sujetos libres, sino de las reglas de reciprocidad e intercambio que surgen de toda comunidad social. Se trata, pues, de estructuras que, como tales, proporcionan un "lenguaje" presubjetivo a todos los niveles de la interacción social: el familiar, el económico y, por último, el del discurso articulado. Se trata del "estructuralismo", que (sobre todo en *Claude Lévi-Strauss*) parte de una teoría generalizada de las relaciones entre las cosas para pasar después (influido por los trabajos de *Roman Jakobson*) a tomar la lingüística como modelo básico. La "cuadrícula" funcional-estructural que se coloca sobre las contingencias de la historia para hacerlas racionalmente accesibles difiere del sistema kantiano de categorías (que los estructuralistas se esfuerzan por evitar) en que no se postula ningún sujeto (absoluto) detrás de ella. (Estos autores se acercan más a un concepto freudiano o jungiano del inconsciente o simplemente al materialismo marxista). En su lugar, se sostiene que la "red" se basa en reciprocidades a priori de los "sujetos" existentes. Por lo tanto, desde el principio, ya implica toda la tensión entre lo simultáneamente (intemporalmente) válido (el eje transversal de lo "sincrónico") y lo que es válido en su duración-en-cambiabilidad (el eje longitudinal de lo "diacrónico", en términos de *F. de Saussure*), es decir, entre lo que ordinariamente se llama lo ahistórico y lo histórico. Hay algo definitivamente desdramatizado, casi estético, en un sistema de este tipo que puede incluso subordinar la historia a sus categorías. De hecho, en *Levi-Strauss* se encuentran constantemente analogías estéticas y, en particular, musicales, es decir, la "partitura" que, entre otras cosas, encarna el eje longitudinal del tiempo. Del mismo modo, *a Paul Claudel* le gustaba especialmente la idea de que cada ser vivo de

la naturaleza, con sus diferencias específicas, sólo puede existir en virtud de su relación funcional con todos los demás seres (es decir, los "géneros" son vistos como "palabras de la naturaleza"). Por otra parte, la retícula funcional, ya sometida a presión como consecuencia de la sucesión temporal y sus transformaciones implícitas, se sobrecarga enormemente en el esfuerzo por evitar una dialéctica hegeliana del Espíritu. Esto puede tener consecuencias trágicas, como puede verse, por ejemplo, en la obra de *Michel Foucault*, donde la tensión entre sincronía y diacronía se incrementa hasta implicar la necesaria coexistencia del sentido y la locura.[4] *Levi-Strauss* buscó culturas totemistas primitivas para aplicar su cuadrícula estructuralista sin ser molestado, lo que difícilmente habría podido hacer en altas culturas históricamente sofisticadas.[5] Aunque, a diferencia de *Lévy-Bruhl*, intentó restablecer una unidad en la estructura del hombre y el mundo tal como la veían los pueblos primitivos y civilizados, esta unidad era una abstracción ahistórica que cubría la desnudez de los primitivos con el ropaje conceptual del funcionalismo moderno (y la cibernética). Y al mismo tiempo hubiera preferido disolver la civilización moderna al estado preconsciente de pura estructura (en un paradójico rousseaunismo): "El fin último de las ciencias antropológicas no es construir al hombre, sino disolverlo. . . No es de extrañar que la absorción total del sujeto histórico libre en el *código universal* deje un poso de locura. Todo el edificio es, en última instancia, una forma extrema de neokantianismo en el que el mundo de los sentidos (que nunca puede expresarse con palabras) es construido ahora por personas históricas que se resisten a ser absorbidas por la estructura.

Si dejamos de lado la esclerosis sistemática del estructuralismo en su obstinada pretensión de ser totalmente científico sin tener una premisa identificable (en algún lugar entre naturaleza y civilización, idealismo y materialismo), el tema de la "función" *puede* ser una herramienta útil. No sólo revela la matriz de las relaciones sociales suprasubjetivas, sino que también capta a los sujetos y su verdad a la luz y en el ejercicio de esas relaciones: el hombre no puede aislarse de la meta y el objeto de su acción. Sus relaciones dentro del todo, el "cuerpo", determinan su lugar y su contribución como parte, como "miembro" de él, es decir, en reciprocidad. Por supuesto, esto plantea inmediatamente una cuestión crucial: ¿Cuál *es* el todo en el que la "función" adquiere su sentido? ¿Es, puede ser una "entidad racional finita" como, por ejemplo, la "sociedad humana"? Pero, ¿cómo podría algo finito adquirir su carácter normativo si no es recibiéndolo de otra

racionalidad finita superior o de algún factor infinito y absoluto implantado en sus sujetos de funcionamiento? De lo contrario, volvemos a caer en la falta de fundamento, en la indeterminación del código estructuralista. A cierto nivel, puede ser saludable y aleccionador pensar en términos de "función", de servicio del individuo a la comunidad; el concepto también puede aplicarse al ámbito de la Iglesia, para "desacreditar" lo pseudosacral. También en el ámbito secular, el estructuralismo tiene una importante tarea -como ha percibido *Roland Barthes*(7)-, a saber, desmitificar cosas como la tecnología, el deporte y el culto a la personalidad, que se sacralizan continuamente. Sin embargo, esta desacralización en el ámbito de la "racionalidad finita" sólo puede tener sentido (y sin cinismo) a partir de un horizonte global de valores; éste asignará sobriamente las funciones finitas a su ámbito de servicio. El ámbito aparentemente finito de la Iglesia, con su multiplicidad de funciones, está siempre regido desde un nivel superior, es decir, desde la presencia infinita del Logos encarnado. Sobre esta base, pues, existe la posibilidad de que el estructuralismo que oscurece todos los aspectos dramáticos pueda todavía aportar su contribución al teo-drama. El "funcionalismo" del Cuerpo Místico de la Iglesia en Pablo adquiere así su tensión particular: por un lado, los "carismas" de los miembros individuales proceden exclusivamente de Dios (Rom 12,3) o de Cristo (Ef 4,11s.) o del Espíritu Santo (1 Cor 12,8s.); por otro lado, se dan exclusivamente en beneficio del organismo de la Iglesia (1 Cor 12,12-30). He aquí la tremenda tensión de la vida cristiana, por la que se nos confía una misión absoluta y somos inmediatamente expropiados y absorbidos en la función correspondiente a la misión, función que ha de operar dentro de una estructura (la Iglesia) que está por encima del sujeto, lo constituye parcialmente y exige de él un servicio. Si un funcionalismo adaptado según el modelo cristiano ignorara esta tensión y se presentara en términos puramente finitos, como sucede a menudo hoy en día en el ámbito secular, debilitaría el aspecto teo-dramático, mientras que si se desarrollara *dentro de* esta tensión, lo potenciaría significativamente.

8. "*Rol*"

El problema del "papel" de cada uno y de cómo encontrarlo va y viene entre la sociología y la psicología y está claramente relacionado con el tema anterior de la "función". En este punto bastará con una breve mención, ya que tendremos que tratar la cuestión en detalle más

adelante. El tema en sí es tan antiguo como la metáfora de que la vida humana es una obra de teatro; implica todos los problemas sugeridos por esta metáfora. El individuo en el mundo no sólo tiene que hacer teatro para desempeñar la función particular que le ha sido asignada (¿por quién o por qué? -¿circunstancia? -¿Dios? -¿él mismo?), sino que además, para ser realmente él mismo, tiene que identificarse con el papel que representa, a pesar de que en algún punto misterioso *no* sea idéntico a él. O, después de todo, ¿debería preferir *no* identificarse con él, debería mantener una distancia entre él y el papel, consciente de que "en principio" podría ser otra persona y de que, para ser él mismo, debe evitar perderse en el papel? Habrá que decidir sobre esta cuestión antes de pasar al problema moderno de la "búsqueda de la identidad"(9). ¿Encuentro mi identidad deslizándome en el papel en el que la sociedad ha metido a todos los *dramatis personae*?(10) Volviendo a lo dicho sobre la "función", uno se inclinaría a decir que sí. Porque ser uno mismo tiene el mismo origen que ser-en-relación, servir al "otro", servir al "todo"(11). Pero la salvedad que ya hemos hecho (es decir, que hay que mantener la tensión entre el orden finito y el infinito) es aún más pertinente cuando se trata de identificar el "yo" con el papel. La identificación presupone la no-identidad y la superación de la distancia entre ambas; en el caso de la persona mentalmente sana, esto puede lograrse casi inconscientemente y sin fricción, pero puede resultar extremadamente difícil en el caso de los enfermos y desequilibrados mentales; de ahí el interés que todas las formas de psicoterapia prestan al problema del papel y la identificación. Tal vez esto último deba alcanzarse de manera gradual. Pero, ¿quién puede mostrarme el papel en el que realmente puedo ser yo mismo? La cuestión tiene tantas capas como una cebolla; lo que la sociedad ofrece, lo que trata con aclamación por un lado y lo que repudia por otro, todo esto son sólo las capas más externas. Las decisiones personales de uno u otro tipo pueden considerarse capas intermedias, pero ¿qué hay del núcleo y de lo que se encuentra cerca de él? El destino puede cambiar fundamentalmente mi papel social, no sólo sobre la base de decisiones libres, sino aún más a través de la posibilidad de una "refuncionalización" cada vez más exhaustiva por parte de la sociedad, la cibernética, los medios bioquímicos, etcétera. *Mann ist Mann* [-título de una obra de Bertolt Brecht (1927) que plantea la cuestión de dicha manipulación-Tr.]. Existe aquí una conexión evidente entre la noción de "papel" y el funcionalismo / estructuralismo. En este último, básicamente, lo importante es que la

función permanezca constante; es irrelevante quién la desempeñe; los intérpretes son intercambiables. Ante estos cambios tecnológicos, la pregunta "¿Quién soy yo?" se hace mucho más acuciante que la que produjo la noción de la transmigración de las almas. En este último caso, al menos, existía una continuidad *del karma*. El problema surge sin duda en todos los ámbitos de la sociología y la psicología y se desborda en la esfera del teodrama; a modo de anticipación podemos decir que sólo en el contexto teodramático puede encontrar una aclaración satisfactoria. En efecto, veremos que ninguna otra teología que la cristiana puede pronunciar aquí la palabra redentora.

9. "*La libertad y el mal*"

Hay que abordar un último tema, que ha adquirido hoy una urgencia muy distinta de la que tenía en la teología cristiana primitiva y medieval. Naturalmente, el problema de la libertad de la criatura, que implica la posibilidad del mal, fue siempre una preocupación actual. ¿Cómo podría ser de otro modo en una teología de la creación, la providencia, la Caída, la redención en la Cruz y un juicio aún por venir? ¿Cómo podría ser de otro modo en una teología que tomó forma en una época en la que la gnosis helenística tardía estaba enzarzada en una lucha a vida o muerte con la cuestión del mal, que finalmente la llevó a responsabilizar de la existencia del mal a un "Dios" subordinado y, en el maniqueísmo, a un "anti-Dios"? Sin embargo, a pesar de ello, la teología cristiana tradicional parte de la convicción cierta de que el Dios creador del mundo es bueno, que la libertad de la criatura permanece subordinada a él y que el mal es un caso de privación del bien. Es cierto que de la auténtica libertad de la criatura se desprende una consecuencia definitiva, a saber, la posibilidad y la realidad de la condenación eterna; y esta conclusión induce un sentimiento de conmoción: la gente rumia las oscuridades de la predestinación divina, desde *Agustín* y *Gottschalk* hasta las disputas sobre la gracia entre dominicos y jesuitas. Sin embargo, el espectro de problemas se mantiene en el contexto de una cierta ingenuidad paradisíaca; el concepto de Dios no se ve esencialmente afectado por estas oscuridades. No se puede pensar que Dios sea otra cosa que bueno y justo, aunque no entendamos cómo.

El énfasis cambia cuando, en la época moderna, la oscuridad y la fragmentación de la creación se proyectan en el propio suelo divino (*Jakob Böhme*) y la especulación descubre el elemento de lo absoluto en la libertad humana (*Schelling* en su madurez, continuando la idea

de autonomía de *Kant*). Ahora es *Dios* quien lleva la contradicción (incluido el infierno) en sí mismo, y en el mismo aliento el hombre, con *su* contradicción, se traslada al reino de lo absoluto. Aquí, en pie de igualdad con Dios, puede acusar al mundo de ser contradictorio y a la existencia de carecer de sentido. O, ocupando el lugar de Dios, puede encontrar sentido -como *homme révolté*- protestando contra el absurdo de la vida. *C. G. Jung* da la expresión más potente de este nuevo clima de pensamiento y sentimiento cuando pide que la Trinidad cristiana se amplíe en una Cuaternidad que encontraría un lugar para la oposición del bien y el mal, el buen Hijo del Padre (Cristo) y su contraimagen, el hijo descarriado (del diablo).

El hombre moderno ya no lleva esas gafas, que le prestó la fe cristiana, a través de las cuales el espectador contemplaba antaño el mundo y lo veía transfigurado: Dios había declarado el mundo "muy bueno", tal vez anticipando el momento en que todos sus aspectos negativos serían equilibrados y anulados por el sacrificio del Hijo en la Cruz. Pero ahora el hombre descubre el lado oscuro del mundo: la agresión, la voluntad de poder, la aniquilación recíproca y, en el ámbito de la historia, la tragedia de una civilización que parece avanzar hacia su autoextinción. Se ha apagado una luz; el paisaje de la existencia parece lúgubre y ajeno. En ningún momento se puede percibir de forma tangible el derrocamiento del pecado por la muerte sacrificial de Cristo; la fe es impotente ante la aplastante realidad bruta. Del mismo modo que el cristiano tiene que luchar de un modo nuevo por la posibilidad de la fe, al no cristiano se le plantea esta persistente pregunta: ¿Queda alguna otra persona o factor al que culpar de la condición del mundo (*Sigmund Freud* reconoce que no existe tal persona o factor y que el hombre, herido en su psique, tiene que enfrentarse a todo, incluido a sí mismo, en silencio), o debe considerar el mal como una mera fuerza de la naturaleza? La idea de que "el cielo y la tierra están llenos de la gloria de Dios" y que un mundo así exige simplemente alabanza y acción de gracias, una idea así hace dudar incluso al cristiano; su prójimo le persuade de que sería más sabio aplicar sus esfuerzos a cambiar este mundo chapucero.

La confrontación entre la libertad divina y la humana ha alcanzado una intensidad única; la contienda entre ambas se ha trasladado al centro -el escenario central realmente dramático- del problema de la existencia. La antigua teología reconocía que la no interferencia de Dios en las decisiones humanas libres implicaba la posibilidad de condenación, al tiempo que admitía la libertad absoluta de Dios para

llevar al pecador al arrepentimiento mediante la gracia "irresistible". Aquí también, sin embargo, las dos cosas se yuxtaponían con cierta ingenuidad. *Ahora* tenemos que mirar la cuestión a los ojos: ¿Cuál es la relación entre la libertad divina y la humana? ¿Debemos suponer que Dios aceptó algún límite a su libertad cuando creó al hombre, por medio del cual su mundo podía ser llevado a la perfección o a la destrucción? ¿Es impotente ante el "no" del hombre autónomo? ¿Y cómo se relaciona esta impotencia divina con el desamparo de su Hijo en la Cruz? Cosas que revoloteaban como sombras en la periferia de la antigua teología pasan ahora al centro.

En este punto debemos cortar. Todos estos modos de aproximación parecen conducir concéntricamente desde las más diversas regiones del pensamiento contemporáneo hacia una teoría teodramática. Hasta ahora, hay que reconocerlo, el teodrama ha sido poco más que un espacio vacío en el mapa de la teología. Este espacio no se llenará con una mera combinación de los aspectos que hemos enumerado: en cualquier caso, la lista no pretende ser sistemática y completa. El teodrama tendrá que construirse desde cero, a partir de la confrontación entre la teoría dramática y la revelación cristiana. Sin embargo, antes de empezar, haremos bien en atender a algunas voces de advertencia.

C. OBJECIONES

1. *Rudolf Kassner*

Una primera objeción a la empresa teodramática procede simplemente negando la analogía entre lo *dramático*, o más bien la dimensión del *teatro*, y *el cristianismo*, e insistiendo en que ambos son totalmente opuestos. Podemos tomar a *Rudolf Kassner* como apasionado protagonista de este punto de vista, que recorre su laberíntica obra como un hilo escarlata. Familiarizado desde su juventud con todos los grandes teatros y actores de Europa,(1) observó la mezcla tardía, postcristiana, de "personalidad" y "actor", esa mezcla del que-es y del que-parece; y como Kassner era, de hecho y en intención, un fisiólogo, para él ese "es" no era el "es" de la interioridad oculta, sino la forma encarnada conocida y cultivada por la antigüedad precristiana y venerada por *Goethe*. Pero este mismo mundo antiguo no sabe nada de lo que se logrará en el cristianismo, y más concretamente en el "nacimiento de Cristo", a saber, la ruptura de la identidad mágica del suelo del mundo y la forma divina que se separa de él, la identidad mágica del enunciado y el contraenunciado. La tragedia antigua surge de esta identidad escindida y divide esencialmente al hombre en espectador y actor, al tiempo que lo mantiene mágicamente unido. Este es el monismo del mundo antiguo: el eterno "teatro del mundo" que simultáneamente juega y se ve jugar, en el que Dionysos se rompe en pedazos y se recompone: *el pais paizôn* de *Heráclito*. Es cierto que parte de esta unidad se derrumba en *Sócrates*, que tiene "dificultades con la primera persona",2 pero no se acerca ni de lejos al significado que "yo" y "persona" alcanzarán en Cristo. Pues en Cristo se rompe de una vez por todas la esfera mágica del "teatro del mundo", en dos direcciones a la vez, mediante lo que Kassner denomina continuamente "conversión" y "sacrificio". Por un lado, conduce a la interioridad que libera de los poderes de este mundo. Por otra, conduce a la encarnación perfecta, es decir, a la concreción total, inequívoca en el tiempo y en la historia, superando todo lo esencialmente ambivalente del teatro cósmico y de la "causalidad" cerrada e introduciendo una claridad de "sentido" -que no puede constatarse científicamente, sino sólo observarse en términos de fisonomía.

Se puede acusar a Kassner de arbitrariedad en la forma en que vincula a Lutero / Kierkegaard con Goethe. Para él, el centro sano y completo de la existencia es la imaginación que ve y crea imágenes, y en la conversión cristiana se profundiza hasta convertirse en una fe que, habiendo alcanzado un punto último de libertad, es capaz de dejar que las cosas "sean", capaz de recibir, sufrir y soportar. Sólo aquí puede encontrarse la libertad, sólo aquí puede ser una empresa completamente sana y transformadora del mundo. Aquí se rompe el juego mágico: "Sigo convencido de que el Dios-hombre nunca, en ningún momento, ni siquiera por un instante, por breve que fuera, vio o intentó ver su propio rostro en un espejo"3 Nunca "interpretó un papel"; la encarnación es lo contrario de todo "disfraz". Kassner considera que la ecuación de libertad y encarnación en el Dios-hombre es una idea que surge de su herencia católica y que fue formulada por ella(4). Puesto que Cristo es "la personificación de toda santidad"(5), la única figura que tiene alguna importancia es la del santo que intenta seguirle; el artista es absorbido por el santo del mismo modo que la imaginación es subsumida por la fe y del mismo modo que la identidad mágica es asumida en la unidad de libertad y encarnación-en-el-mundo.

Sin embargo, el rechazo total de Kassner a la metáfora del escenario se basa en presupuestos que son en sí mismos problemáticos. Plantea esta ecuación: mundo mágico = mundo de la creación, con Dios como Causa Primera [*Ursache*, "cosa primigenia"-Tr.] = mundo bajo el signo de la omnipotencia, bajo el signo de Yahvé, "Yo soy el que soy": se trata de "tautologías divino-mágicas, terroríficas y demoníacas".6 El paso de lo mágico/teatral al cristianismo no es sólo un paso de las ideas griegas a Cristo, sino también un paso del Dios-Padre del Antiguo Testamento a la filiación del Nuevo Testamento. Así, el "Dios-hombre" se ha convertido en el centro absoluto. El vínculo entre Padre e Hijo se rompe, y Dios y el hombre son los dos lados de un centro que también puede ser ocupado por el santo, la gran "personalidad".(7) El hombre (en el Dios-hombre) se convierte en redentor de Dios. Esto es gnosticismo, en algún lugar entre A. *Brock* y *E. Block*. La forma en que Jesús se entendió a sí mismo como el enviado para revelar al Padre es algo que se ha olvidado por completo. De Kassner se puede aprender cómo la plenitud traída por Cristo supera con creces todas las polaridades dramáticas -persona y papel, actor y espectador, etc.-, pero la manifestación de esta plenitud se distorsiona si se aliena del Dios de la omnipotencia y la creación. Así pues, contrariamente a

Kassner[8], *no* carece de sentido hablar del papel o la misión de Cristo. De hecho, debemos preguntarnos de un modo nuevo si y hasta qué punto, en la vida cristiana, una seriedad profunda y cristiana es compatible con una cierta dimensión "lúdica". En su seriedad, nuestra decisión de vida pretende insertarnos en un determinado campo de "juego", regido por reglas de "juego"; estamos situados en un papel y, por tanto, "representamos" algo. Aquí, de hecho, "tenemos una estructura que hunde sus raíces en la situación encarnada del hombre; es fundamental y categórica" no sólo en el plano social, sino también en el religioso, que presupone el primero[9]. No se trata sólo de adquirir el hábito (mediante la toma en serio de nuestro papel) de esa realidad de la que *Kant* habla tan persuasivamente: "En conjunto, cuanto más civilizados son los hombres, más actores son: adoptan la apariencia de inclinación y respeto hacia los demás, de buenos modales, de desinterés; ni los demás encuentran esto opresivo -conscientes como son de que en realidad no procede del corazón-, puesto que es una actitud con la que están de acuerdo. De hecho, es muy bueno que las cosas sean así en el mundo. Es más: se trata de afirmar un "papel" que se nos ha dado en un contexto religioso y de educarnos para identificarnos existencialmente con él, algo que volveremos a mencionar al final de este volumen.

2. *G. W. F. Hegel*

a. El drama como punto culminante del arte

El punto de vista de Hegel sobre el drama toca el nervio de nuestro esfuerzo en un punto mucho más central. Kassner simplemente niega rotundamente que exista una analogía útil. En Hegel encontramos un análisis mucho más matizado, pero que, sean cuales sean los ropajes que se ponga, llega finalmente al mismo resultado. Quien se permita sentir el peso de la crítica de Hegel estará aquí prevenido contra los atajos. Además, esta crítica arroja una luz reveladora e inquietante sobre los temas que habremos de considerar a continuación, a saber, las problemáticas relaciones entre la Iglesia cristiana y la escena desde la antigüedad hasta los tiempos modernos: ¿no revela la animosidad, de la que Hegel no hace mención alguna, tan sólo esa dubitación más profunda que expone sin piedad? De todos modos, el veredicto final de Hegel depende de su visión del cristianismo que, al igual que Kassner (cuyas ideas dan la impresión de ser una repetición intuitiva y no sistemática de Hegel), desecha los aspectos que son de importancia

teológica para nosotros.

Para Hegel, el drama es inequívocamente el punto culminante de todo arte. La época arcaica, simbólica, estuvo dominada por la arquitectura, "construyendo una casa para su dios"; la época clásica cultivó la escultura, "representándolo en forma corpórea como una *estela"*; la época romántica (cristiana) destacó en la pintura y la música; todo lo que puede hacer ahora es crear un halo transfigurador para el "Dios-hombre" que ha aparecido en forma viva. La poesía, sin embargo, está igualmente presente en las tres épocas, pero de tal manera que, en primer lugar, el espíritu de la nación se expresa predominantemente en forma épica, luego una subjetividad emergente habla en términos líricos, y después el drama redondea y ofrece una síntesis trascendente de ambos.[1] Con evidente placer, Hegel se detiene en su descripción de la tragedia antigua, de la que considera que "Antígona" es la expresión máxima.(2) Sin embargo, en términos de historia mundial, la tragedia clásica tiene un *kairós* único: se convierte en una posibilidad en la que confluyen dos hilos; requiere no sólo el elemento subjetivo de la cultura griega tal y como cristaliza a partir de la verdad-medio monolítica y sin acción de Oriente[3], sino también la conjunción de la épica homérica y la lírica griega antigua para formar una acción viva y presente, representada por el hombre mismo. Pero esto sucede de tal modo que el sustrato de la verdad moral permanece presente como horizonte abarcador e iniciador de sentido -representado esencialmente por el coro-; los héroes, los agentes, se separan de él -representando el elemento subjetivo y autoconsciente- sólo en la medida necesaria para que los dos polos formen dos lados, en tensión dramática, de la única verdad que todo lo abarca.[4] Esta verdad es divina; por eso la tragedia clásica está relacionada con el oráculo, el *nomos*, el culto y los misterios.(5) Los dos lados son: "la conciencia no desvelada de lo divino y la acción conflictiva que aparece en el poder y el hecho divinos". El coro no es en absoluto "una mera persona moral reflectante como el espectador, externa y no implicada, . Frente a los héroes individuales, el coro es el pueblo, la tierra fértil de la que los individuos crecen como flores. . . de su propio suelo nativo. . . . Puede compararse con el templo arquitectónico que rodea la imagen divina, que aquí se convierte en el héroe operante"[6] Sin embargo, en la medida en que el coro esencialmente no echa una mano en la acción, y por lo tanto carece del poder de lo negativo, "no puede mantener unida la riqueza y la plenitud colorista de la vida divina y glorifica cada elemento

individual como un dios particular. . . en sus himnos de veneración". Pero cuando el coro "percibe la gravedad del concepto al pisar estas formas y destrozarlas", no se inmiscuye, sino que "evoca el destino ajeno", que es la unidad sin sujeto de los dioses, "y pronuncia el vacío deseo de consuelo y el débil discurso de la aplacación."[7] Por el contrario, los héroes guerreros ponen de manifiesto el conflicto latente en la verdad divina; no son ni inocentes ni culpables en la situación de la tragedia;[8] en la unidad indisoluble de la subjetividad y el contenido de la voluntad representan un lado particular y limitado de la verdad. Se implican, en su "pathos lleno de colisiones", en acciones que lesionan la totalidad de la verdad. "Los grandes personajes tienen el honor de acarrear la culpa sobre sí mismos":[9] este dictum, para Hegel, se aplica en este preciso *kairós* de la historia del Espíritu, cuando el horizonte de la tragedia son las *urnas* cerradas y "los estados son individuales y pequeños, incapaces de unirse en un todo único"(10) -no más que los dioses del Olimpo, cuya unidad carece aún de espíritu: *Jatum*.[11] Para Hegel éste es el punto de origen irrepetible de la tragedia. El verdadero contenido de la tragedia son "los poderes eternos, lo que es moral en sí mismo, los dioses de la realidad viviente y todas las formas de lo divino y lo verdadero; no, sin embargo, como está en reposo, omnipotente, sino. . . en su aspecto comunitario"[12]. Es "lo divino, tal como entra en el mundo y en la acción individual, pero sin perder su carácter sustancial en esta realidad ni encontrarse convertido en su contrario"[13].

Para aparecer en este pináculo divino-heroico, el actor trágico necesitaba la máscara; no podía representar su propia subjetividad. "El héroe que aparece ante el espectador se divide en dos partes: su máscara y el actor, el *personaje* y su yo real. La autoconciencia del héroe debe salir de su máscara y representar lo que sabe que es, es decir, el destino tanto de los dioses del coro como de los propios poderes absolutos, un destino que ya no está separado del coro, es decir, de la conciencia común y general."[14] Esto es lo que sucede en la comedia griega, donde "la conciencia exhibe un bienestar y una aceptación del bienestar que ya no pueden encontrarse fuera de esta comedia",[15] sin embargo, tiene lugar a costa de los dioses, que ahora se muestran irreales; revelan su impotencia a medida que la *-pola* declina. Pero, al fin y al cabo, en la trilogía *de Esquilo*, ¿eran algo más que "factores", que "unían" a la "Atenas real" en un "ethos completo y armonioso"?[16] Al salir de detrás de su máscara, el actor muestra que él (con su destino) no es diferente de lo que el espectador es y sabe que

es en su vida cotidiana ordinaria. Puesto que "los dioses han sido retirados de la naturaleza" y del Olimpo(17) en la "divinidad real, de este mundo"18 representada por la tragedia, tanto el actor como el espectador se encuentran en última instancia "en casa en el mismo mundo secular"19 Esto, sin embargo, señala el fin del teatro, y puesto que el drama era el epítome del arte, Hegel puede proponer la siguiente fórmula: "Al alcanzar esta cima, la comedia conduce simultáneamente a la disolución de todo arte en absoluto"20 Aquí habla muy en serio; repite este veredicto muchas veces.21

b. El cristianismo suprime el arte

Así pues, debemos preguntar a Hegel qué ha abolido el arte y qué ha tomado su relevo. No da la respuesta que cabría esperar (la filosofía, *Sócrates* y *Platón*)22 sino que se refiere a otros tres fenómenos. El drama, que, tanto en la tragedia como en la comedia, presuponía la manifestación griega de lo divino en forma finita como principio de belleza, se disuelve en el utilitarismo romano: "Esto sirve a los fines de la dominación, y el dios es ese poder que puede llevar a cabo tal dominación"23 Los dioses griegos son enviados a Roma en partidas enteras: "Esta es la tolerancia que significa Roma. . . . Roma es un Panteón donde los dioses se yuxtaponen unos a otros, anulándose mutuamente"24 Ahora las obras de teatro no son más que "la matanza de animales y seres humanos, el derramamiento de ríos de sangre, batallas a vida o muerte. Personifican, por así decirlo, lo que el romano puede apreciar en términos de espectáculo",(25) son "una demostración de la futilidad de la individualidad humana". La única realidad es el poder abstracto del Estado, como dominación y como ley. Sin embargo, esta "desgracia monstruosa y el infortunio universal", dice Hegel, constituyeron "los dolores de parto de la religión de la verdad".

Una segunda respuesta (de hecho, la central) evita este tortuoso camino a través de Roma y parte del proceso por el que, en la comedia, el mundo es "privado de dioses" y el actor se hace humano, lo que conduce directamente al principio de que Dios se hace hombre en Jesucristo26. Aquí el "antropomorfismo" es llevado "hasta el límite"27. "Los dioses griegos no deben considerarse humanos como el Dios cristiano. Cristo es mucho más *un ser humano*: vive, muere y sufre en la Cruz, lo que es infinitamente más humano que el ser humano que se encuentra en la belleza griega". Lo que tenemos aquí, de hecho, es una afirmación del elemento de subjetividad en Dios; Dios mismo

es retratado como habiendo aparecido y muerto y como estando ahora sentado a la derecha del Padre, en el hombre Cristo.[28] Aquí, yendo más allá de Sócrates, comienza "la inversión de la conciencia" en la que se captan simultáneamente dos cosas, a saber, que "Dios es amor" y que "Dios ha muerto": "El pensamiento más terrible de que todo lo eterno, todo lo verdadero *no es*; de que la negación misma está en Dios". Pero esta idea, "la historia de Cristo", es contada por personas "sobre las que ya se había derramado el Espíritu", lo que les permite ver las dos cosas juntas en una unidad: "El amor infinito se ve en que Dios se ha identificado con lo que le es ajeno para matarlo"[29]. De ahí que el propio cristianismo sea ahora el drama absoluto, la verdad tanto de la tragedia como de la comedia. Hegel no lo dice así porque quiere distinguir, por un lado, el proceso absoluto *representado* en la historia de Cristo y, por otro, el reino del arte.

Desde este punto de vista podemos ver lo problemática que será la tercera respuesta de Hegel, cuando tenga que aceptar el hecho de que persiste el arte postcristiano, arte de todo tipo, incluido el drama. A éste lo llama "romántico" en contradicción con el drama clásico. Tiene mucho que decir al respecto: *Dante, Shakespeare, Calderón, Cervantes, Goethe* y *Schiller* no pueden ser ignorados. En última instancia, sin embargo, su opinión es que este arte "romántico" "en principio disuelve el ideal clásico"; así, cuando el romanticismo mismo se desintegra (concluyentemente en el siglo XIX), es simplemente la manifestación de una disolución intrínseca.[30] Para Hegel, esto es así porque ha definido todo el fenómeno cristiano como una "imagen" del proceso absoluto: mientras el espíritu de una nación (principalmente el espíritu germánico, pero también el de las naciones romances y de Europa del Este) pudo identificarse con él en la fe, el arte cristiano fue posible; pero una vez que la "imagen" como tal es vista -en la Ilustración- como parte de la historia universal del Espíritu, es decir, cuando la fe religiosa y la inspiración artística se separan, tal arte ya no es posible: "Nos falta esa fe íntima"(31).

Aquí debemos examinar a Hegel más de cerca. Hace dos afirmaciones: (1) el cristianismo sustituye al arte. Su contenido no es "inventado por el arte", sino que ya está ahí "en un terreno prosaico"[32], y además, en Cristo, la "exterioridad de Dios no es *para sí mismo*, sino para los demás; es una exterioridad hecha accesible y disponible para cualquiera y para todos... en forma de ordinariez"(33). Hay que añadir inmediatamente que esta misma entrega del sujeto absoluto es "experimentada y percibida como sentimiento profundo" en la

"devoción" por la "mente y el corazón",[34] y que este mismo sentimiento se convertirá en el punto de partida de un arte nuevo y romántico. Sin embargo, desde el principio está claro que este principio nunca bastará para hacer que el contenido sentido y percibido esté adecuadamente presente (como requiere el arte), con el resultado de que "el arte, tomado puramente como arte, se vuelve hasta cierto punto superfluo"[35] (2) Pero entonces viene la segunda afirmación: lo que tenemos en la historia de Jesucristo es sólo la *imagen de* la historia absoluta del Espíritu: "Al ir así más allá de sí mismo. . el arte significa también el regreso del hombre a sí mismo, a su propio seno; el arte se despoja aquí de todo lo que lo limitaría a un contenido y a un concepto particulares y hace del *humanus* su nuevo santo: las profundidades y las alturas de la mente y del corazón humanos como tales, la calidad universalmente humana de sus alegrías y sufrimientos, de sus esfuerzos, obras y destinos"(36) -estos son ahora su tema. Tanto en su finalidad como en su efecto, el cristianismo no sólo es coextensivo, sino idéntico a lo humano (que a su vez es la manifestación de lo divino)[37] También aquí, como en Kassner, la identidad de Dios y el hombre es el punto absoluto que interpreta todo el proceso del Espíritu; también aquí, aunque de manera diferente, esta identidad hace que se disuelva la dimensión dramática. Hegel puede distanciarse de la Ilustración, que renuncia a la "imagen" y, por tanto, a la relevancia de la tradición histórica,[38] pero no puede evitar esta conclusión.

c. La concepción hegeliana del cristianismo

De hecho, estas dos afirmaciones afectan de manera crucial a nuestra proyectada teoría del teodrama. Con respecto a la primera: El arte cristiano, "romántico", es expuesto por Hegel en tres círculos que representan los desarrollos históricos fácticos. El primer círculo, puramente religioso, es el del "sentimiento abstracto",(39) que contempla y representa la historia redentora de Cristo "y revela el Absoluto mismo en lo que inicialmente es una sola existencia".[40] El "amor divino" se ve no sólo en los episodios de la vida de Jesús, sino también en la de su madre, María, en la que se hacen visibles el sentimiento profundo y el dolor del amor maternal, y en la de sus discípulos y amigos. Luego viene el espíritu de la comunidad, en el que la negatividad de la cruz y la muerte, y su transfiguración, se presentan *directamente*: en el martirio, la renuncia interior al mundo en la penitencia y la conversión y, finalmente, las manifestaciones del

Espíritu en los milagros y las leyendas, etc. Aquí, en todos los puntos, el "misticismo romántico" permanece en el nivel del sentimiento abstracto "porque, en lugar de impregnar lo mundano y acogerlo en sí afirmativamente, se opone a ello y lo desecha"[41] El segundo círculo del arte romántico va más allá y pretende recoger el mundo en sí mismo: Hegel habla de él como "caballería" (*Rittertum*); su principio es el de objetivar la nueva interioridad y subjetividad absolutas en el mundo secular en términos de "honor subjetivo", "amor" (de hombre y mujer) y de "lealtad" (en la amistad y entre señor y siervo). Lo que es crucial señalar aquí es que ninguno de estos temas, que, en conjunto, constituyen ampliamente la epopeya medieval y en gran medida también el drama barroco, logra alcanzar en el mundo del arte las proporciones que el acontecimiento de Cristo reclama en el ámbito de la prosaica realidad mundial. Este último acontecimiento es "revolucionario"[42] para el mundo en su conjunto y altera la condición misma del mundo, mientras que la vida personal del hombre "caballeresco" sigue siendo privada, fortuita y sin consecuencias últimas. Hegel descubre este carácter fortuito incluso en el amor, que ahora, en un marco cristiano, puede gozar de una significación infinita para el individuo: "La necesidad se muestra infinitamente tirana al hacer que un hombre prefiera a una mujer y la anteponga absolutamente en todas las ocasiones. . . . Es un asunto meramente privado del corazón subjetivo y una peculiaridad del sujeto, como lo es la infinita obstinación requerida para encontrar la propia vida, la propia conciencia más elevada exclusivamente en ella"[43] Esto se aplica igualmente a Beatrice y Tristan, a Julia y Armida o Dulcinea, y así sucesivamente. El tercer círculo de Hegel, que dibuja sin duda principalmente por *Shakespeare*, esencialmente no llega más lejos que el segundo: es el del personaje subjetivo "autónomo" y "firme" que integra un aspecto del mundo, como Macbeth, Otelo y Lear. Sin embargo, están marcados por una interioridad (postcristiana) que los aleja mucho de la interioridad de los héroes dramáticos de la Antigüedad[44] y, cuando se imita directamente a estos últimos, los reduce a "meras personificaciones de pasiones particulares".(4745) La esfera del Espíritu objetivo, "patria, familia, corona e imperio", no puede ser tratada como tal en la escena, sino sólo indirectamente, como se refleja en el carácter peculiar del héroe[46] (como en un César, Coriolano, la Doncella, María Estuardo, Wallenstein, Götz y preeminentemente -en la interpretación de Hegel- en Hamlet, quien, dado a cavilar como es, no está a la altura de la acción política).

Una vez aceptada la fuerza de este análisis del drama postcristiano (que aquí se presenta sólo a grandes rasgos), no podremos cerrar los ojos ante la desintegración que debe seguirle. Por una parte, está abocado a caer en un realismo prosaico de lo ordinario, de la "imitación de la naturaleza", de la existencia en su inmediatez y fortuitez, que "plantea la cuestión de si los productos de este tipo pueden llamarse en absoluto obras de arte"(48). En este contexto nos encontramos continuamente con la palabra "habilidad",49 "virtuosismo"50 o, como diríamos nosotros, técnica; Hegel lo demuestra refiriéndose a los pintores de género holandeses. La "aventura" (subjetiva) del romance cortesano da origen a la novela moderna en la que todo (y nada) puede suceder. "De ahí el contragolpe en forma de ironía y "humor" del lenguaje de Hegel, lo que hoy llamaríamos "lo absurdo": formas deliberadamente ajenas al orden dado, la "pura subjetividad"52 que se desvela y "ostenta" como tal.

Queda por mencionar el hecho de que Hegel, para tratar de la persistencia del drama en la época cristiana y "romántica", se ve obligado a contradecir su propia teoría. Había afirmado que la tragedia de la Antigüedad fue disuelta por la comedia y que la comedia misma se disolvió en la prosa de la cultura romana, por un lado, y del cristianismo, por otro. Pero se vio obligado a proponer una segunda teoría, poco convincente, según la cual la "obra de teatro" debía considerarse como la continuación tanto de la tragedia como de la comedia. No se atreve a llamarla síntesis; habla de una "cosa intermedia", de un "estadio intermedio",(53) que consiste, no en la inversión recíproca de los opuestos, "sino en que se embotan y se anulan mutuamente",(54) es decir, en que alcanzan "un nivel inferior de interpenetración y, por tanto, también de importancia".55 La "obra de teatro" es desde el principio "menos estable" que la tragedia y la comedia; lleva en sí los gérmenes de la muerte y corre siempre el peligro de "deslizarse hacia lo prosaico"56 y buscar "conmover", "entretener" o "mejorar moralmente" al público.

Justificada o no en los hechos, esta devaluación a priori del drama moderno está estrechamente relacionada con el segundo aspecto de la teoría dramática cristiana y "romántica" de Hegel, a saber, el modo en que encaja el planteamiento cristiano en una historia global del espíritu humano: El cristianismo tenía que hacer su aparición en este punto concreto del desarrollo,(57) por mucho que siga siendo su punto de inflexión y, por tanto, su centro. Las causas y los efectos de este

tipo de visión del acontecimiento de Cristo son evidentes: reducido al nivel de una "imagen" del proceso, el recuerdo de este acontecimiento especial no es en realidad más que "devoción" por parte de la "mente y el corazón". Le faltan dos cosas que poseía en el Nuevo Testamento y que conserva en la dogmática católica, a saber, el poder real y activo de la vida, sufrimiento y Resurrección de Jesús en favor de todos los hombres, que a su vez fundamenta el poder activo y real del Cristo exaltado para dar a los hombres una participación interior en su misión universal. Cristo hace esto creando y animando, en el "cuerpo" de su Iglesia, miembros que están llenos de su vida y de su Espíritu y que realizan "lo que aún falta a su sufrimiento". Pero estos dos aspectos, su acción en favor de ellos y su misión, presuponen que el Señor que actúa es una persona y sigue siendo esta persona concreta después de su Resurrección. Hegel, como es bien sabido, consideraba esto como un rechazo inadmisible de la subsunción de la contribución de Cristo al proceso total. Para Hegel, la aspiración a la inmortalidad individual (por no hablar de la resurrección de la carne) es un egoísmo que pretende privatizarlo todo.[58]

d. El catolicismo va más lejos

Esto nos proporciona una forma de evaluar críticamente la teoría dramática de Hegel en la medida en que afecta a nuestro proyecto actual, que consiste en encontrar y evaluar una analogía apropiada entre el drama de la existencia mundana (que alcanza forma visible en el teatro) y el drama divino-humano (teo-drama). Sólo nos interesa Hegel en la medida en que es relevante para este empeño. Para empezar, hay que decir que ningún pensador anterior a él experimentó y ponderó más profundamente la revelación cristiana en categorías dramáticas. Fue precisamente de las expresiones y contraexpresiones del Antiguo Testamento y de la síntesis del Nuevo de donde Hegel extrajo sus ritmos dialécticos fundamentales. Además, desde muy pronto se interesó por la tragedia griega;[59] ya en 1802 escribió: "Esto no es más que la representación, en el escenario, de la tragedia que está latente en la existencia moral, la tragedia que el Absoluto juega eternamente consigo mismo: eternamente se da a luz a sí mismo en el mundo de la objetividad y en esta forma se entrega al sufrimiento y a la muerte, resurgiendo a la gloria de sus propias cenizas".[60] En la tragedia, en un principio, seguimos viendo al Absoluto jugando consigo mismo: en el acontecimiento-Cristo se verá que es un juego en toda regla; pero el marco en el que se concibe la

realidad cristiana (autorrepresentación del Absoluto, en la que los personajes no son más que "máscaras" del Espíritu) es básicamente el mismo. Tanto la tragedia como la Pasión tienen la misma naturaleza básica: son acto. La realidad es acción, no teoría. Hegel deseaba que las obras de teatro sólo se representaran, no que se imprimieran para ser leídas; que sólo se conservaran en forma de guiones escénicos.[61] Pero esto significa que -por mucho que máscara y actor se identifiquen en la nueva subjetividad- lo que tiene lugar en Cristo se queda en el nivel de una "imagen". Aquí el Espíritu absoluto contempla simplemente su propio ser, a saber, el del Dios autoalienado que retorna a su identidad. De ahí que la cristología haya sido superada por la filosofía (en un sentido a la vez nestoriano y monofisita, ya que lo *puramente* humano es también la pura representación de Dios), y que la doctrina de la Trinidad se vea igualmente socavada (en un sentido patripasiano y sabeliano). Al final, por tanto, la diferencia entre la tragedia como juego y la Pasión cristiana como seriedad queda abolida: la analogía, esencial para una teoría del teo-drama, queda absorbida en la identidad. La impersonalidad del destino o de la "sustancia moral" en la tragedia predomina sobre el personalismo de la Pasión y la Resurrección; los "espíritus de la raza" (las "potencias angélicas" bíblicas y paulinas) se integran en última instancia en el Espíritu Mundial total. Mientras que, teológicamente hablando, la *persona cristiana* se ha elevado por encima de todos estos poderes.

Llegados a este punto, debemos criticar la opinión de Hegel sobre la posibilidad de un teatro (post)cristiano, "romántico", en la medida en que éste sea una representación (una obra de teatro) de situaciones vitales serias, cristianas y dramáticas. Ya hemos observado que, allí donde se niega la eficacia de la Pasión de Cristo en favor de todos los hombres (como en el pensamiento ilustrado) y donde, por tanto, como en el protestantismo ortodoxo, no hay forma de que el Señor exaltado pueda dar al cristiano una auténtica misión permitiéndole participar carismáticamente en su acto salvífico, todo lo que el cristiano puede hacer es cultivar la "devoción en mente y corazón". La acción eficaz en el "mundo secular" sigue siendo extrínseca a esta contemplación subjetiva. Así, para Hegel, todo drama romántico surge de la interioridad del héroe; su acción no penetra más allá, en el mundo profano. Esto, a su vez, depende del hecho de que considera el drama (*qua* teatro) esencialmente ligado al período clásico precristiano y tiene un interés particular en mostrar que toda la era del arte ha llegado ahora a su fin.

¿Pero no tiene razón en el fondo? Hay mucho en nosotros que tendería a darle la razón. Y en ese caso sería anacrónico hoy, cuando el drama está en declive, incluso puede que se haya derrumbado ya, escribir una teoría teodramática. Hay que afrontar dos cuestiones: ¿Por qué tiene razón Hegel? ¿Quizá porque la cristología personalista, con su noción de un actuar y un ser reales en nombre de los demás y de una misión participativa real, se ha reducido a la nada (como resultado de la ortodoxia y el liberalismo) y ya no es una realidad vivida? Y en segundo lugar, si *se* viviera de verdad, ¿no se presentaría el drama cristiano (ya sea en términos de vida o sobre el escenario) en situaciones bastante diferentes de las indicadas por Hegel, es decir, los juegos de misterio, la "caballería" y su forma de clase media desintegrada? En efecto, esta misma tensión entre el mundo total, secularizado, y la universalidad de la misión cristiana en este mundo, ¿no mantendría vivo un juego dramático? ¿No nos preservaría de la nivelación de todo, cristiano o no cristiano, bajo la ley universal, impersonal y dialéctica del "morir y llegar a ser"?

Si queremos mantener esta tensión permanente, debemos basarnos en la profundidad y amplitud del dogma católico. He aquí un breve resumen de las cuestiones que deberemos examinar en detalle:

1. La misión, en sentido eclesial, enraizada en la cristología y en la doctrina de la Trinidad, no es ni "devoción" ni "carácter", sino una realidad. En la "devoción", el cristiano debe apropiarse de esta realidad; debe hacer de ella su propia subjetividad. Su carácter es entrar en ella y absorberse en ella. Esta subjetividad, por tanto, al estar centrada en la misión, está fundamentalmente orientada al mundo, lo abarca y es universal (como lo es la *católica* en su conjunto).

2. En este punto nos encontramos con una distinción que se presumía perdida: la que existe entre la naturaleza "sustancial" de la Iglesia en su conjunto y la vocación particular del individuo; la Iglesia realiza realmente a un nivel superior el papel del antiguo coro frente al héroe.[62]

3. Precisamente porque cada misión cristiana tiene siempre un contenido universal y, sin embargo, en sí misma es particular (de ahí la metáfora cuerpo / miembros en Pablo), cuando se encuentran surge una auténtica e ilimitada riqueza de tensiones, conflictos y colisiones dramáticas, tanto dentro como fuera de la Iglesia. Tales misiones, además, pueden encarnar el espíritu objetivo de una época (trilogía *de Claudel*) o incluso el espíritu de un continente (*Soulier de Satin de*

Claudel); en cuyo caso puede producirse un encuentro e interacción tanto de intereses cristianos, eclesiales, como de intereses universales, históricos.

4. Además, si toda misión, en particular toda misión altamente matizada[63], es una participación en toda la misión de Cristo (lo que Hegel admite a su manera), el drama de cada vida cristiana particular puede ser, a su manera, una especie de reflejo de la misión de Cristo (lo que, con respecto al drama romántico, Hegel no supo ver). Esto puede mostrarnos por primera vez el significado real de muchas de las principales obras de Calderón; pero, como veremos, también facilita una comprensión de *Shakespeare* totalmente distinta de la de Hegel. *Calderón* no sólo consiguió reflejar el acontecimiento de Cristo en el tiempo, en los dramas y mitos de la antigüedad (que preparan el camino para ello); no sólo intentó hacer creíble este acontecimiento como una realidad aquí y ahora en las más variadas situaciones de su tiempo; también se comprometió a dramatizar la epopeya teológica: su relación con *Tomás* debía ser como la de *Sófocles* con *Homero*. En cuanto a *Shakespeare*, todavía se encuentra en el campo de influencia del juego de misterio cúltico; sería impreciso decir que lo secularizó; más bien -en algunas de sus obras más grandes- concibió y modeló los grandes destinos del mundo como expresiones y extensiones del acontecimiento de Cristo: no sería en absoluto engañoso hablar aquí de *mito (post)cristiano* o, si esta expresión se considera demasiado cargada, de una "*postfiguración*" de Cristo, como han hecho *Albrecht Schöne*[64] y, más acertadamente, *Murray Roston*[65].

5. Detrás de todo esto está el problema básico de esa teoría teo-dramática que Hegel buscaba en última instancia y que constituye el horizonte último de la presente obra: ¿En qué sentido es el drama teológico un drama de Dios mismo? ¿Entra Dios en la acción? Y, al hacerlo, ¿no queda degradado a nada más que una dimensión que todo lo abarca? ¿O, como en *El gran teatro del mundo de Calderón*, sigue siendo el espectador sublime? Pero, ¿le corresponde tal papel? (En cualquier caso, no hay lugar para Cristo en esta obra de *Calderón*.) ¿Cómo se relaciona la Trinidad inmanente con la Trinidad económica? (Porque en Hegel, al fin y al cabo, coinciden.) ¿Qué implica la idea de la *kénosis* de Dios? ¿En qué sentido está Dios implicado en el "teatro del mundo"?

La filosofía de Hegel pone de relieve estas cuestiones teológicas. Donde Hegel anuncia el *fin* del drama (aunque un drama visto principalmente en términos de "arte" y "teatro"), se abren nuevas

posibilidades del drama desde el ángulo de una teología católica. Tal vez corresponda a los cristianos asumir la relevancia del drama e interpretarlo para el mundo, del mismo modo que, en otro lugar, les hemos pedido que asuman la responsabilidad de la tarea filosófica[66]. Por el momento, sin embargo, dejamos todo esto como una cuestión abierta.

3. *¿La muerte del teatro*?

a. La pérdida del marco

Sin embargo, ¿no indica la historia del teatro de los últimos ciento cincuenta años que Hegel tiene razón? Y en cuanto a la respuesta teológica que hemos esbozado, ¿es algo más que una sombra que se desvanecerá a la luz de los hechos? Hegel, como filósofo, anuncia el fin del arte y lo asigna a su lugar relativo en el "sistema" como siendo en conjunto un fenómeno precristiano que estaba destinado a ceder ante la prosaica seriedad de la historia real. Pero, al hacerlo, ¿no ha socavado también su propia posición? Pues la filosofía sigue siendo especulativa, mientras que de ahora en adelante -*Marx*, por ejemplo- se trata de cambiar el mundo. Así desaparece también todo el horizonte hegeliano del Espíritu absoluto, que era el único que podía proporcionar un trasfondo a la acción teatral; deja paso al horizonte de los planes y diseños humanos que sólo tienen sentido en la medida en que pueden llevarse a la práctica. Así pues, no sólo muere el teatro, sino también la condición previa de su existencia. *¿Debe* existir siempre el teatro, en particular el "drama elevado" -que de hecho apenas existió *después de Eurípides* y antes de *Shakespeare*, y que muchas naciones sólo han experimentado de forma diluida, ersatz, si es que lo han hecho? La escena de los siglos XIX y XX sigue teniendo las pretensiones externas de los momentos dorados del teatro y continúa alimentándose en gran medida del material del mundo antiguo, de los isabelinos y de los mitos germánicos. A estos dramaturgos se les ha llamado "saqueadores de tumbas"[1]. Pero sigue viviendo como un órgano tradicional y (cada vez más obviamente) comercial de entretenimiento público: carece de una razón de ser última. El público ya no es una sociedad con un horizonte mental y espiritual particular (como la *polis* ateniense o la de una corte o ciudad), sino una masa amorfa y anónima reunida para ver una cosa u otra. *Pushkin* se pregunta cómo podría volver a arraigar en su suelo original un arte dramático de gran calidad: "El arte dramático nació en

el mercado, como entretenimiento popular. ¿Qué le gusta al populus? ¿Qué le conmueve? ¿Qué lenguaje entiende? *Racine* lo trasplantó de la feria a la corte", y ahora tenemos que devolver al pueblo esta institución que se ha vuelto artificial2. Pero esto era también lo que habían querido los dramaturgos del clasicismo (desde *Lessing*) y del romanticismo (como *Shelley*): en lugar de un teatro cortesano querían un teatro nacional, que educara al pueblo hacia una conciencia ética (*Schiller*). Sin embargo, esta propuesta ya no es seria hoy en día, cuando hemos llegado a pensar en términos de "un planeta". Esta pérdida de un público unido en la fe y la *Weltanschauung* se corresponde -evitamos deliberadamente la terminología de "causa y efecto"- con la desaparición más o menos evidente del escenario de ese horizonte espiritual que, para Hegel, seguía siendo la condición previa para que una obra tuviera sentido, ya fuera trágica, cómica o simplemente dramática.

"La tragedia", dice Hegel, "consiste en que la naturaleza ética se desprende de su naturaleza inorgánica, que experimenta como algo adventicio, para no verse envuelta en ella; la opone a sí misma y, reconociéndola en la lucha contra ella, se reconcilia con la Esencia Divina que es la unidad de ambas"3 En esta definición Hegel presupone que existe una idea concreta y absoluta (divina) de la ética, que abarca a la comunidad y al individuo. Dentro de ella -porque está viva- la identidad tiene que reconstituirse continuamente en la lucha por el poder, y lo hace precisamente mediante el autosacrificio (amoroso) de su distintividad frente al destino (lo adventicio), que ella misma ha postulado como su opuesto.(4) P. *Szondi* ha mostrado que detrás de esta idea de Hegel, que fundamenta toda acción dramática, está la idea neotestamentaria y cristiana de la dualidad vencida (judía) entre el hombre y el destino (divino, ajeno). Es decir, para Hegel, tanto el drama precristiano como el postcristiano se miden con el fenómeno de Cristo: él es ese individuo distintivo que aparece en escena para asumir en sí mismo, muriendo en la Cruz, el destino de la culpa del mundo (que no es el suyo) para, transfigurado, devolver a ambos a la unidad de lo ético.5 En su estética Hegel dirá que "en la tragedia lo Eternamente Substancial sale como vencedor, reconciliando, barriendo lo que no es más que la falsa unilateralidad de la individualidad en conflicto y sosteniendo lo positivo en su plena forma afirmativa, ya no escindida. Al fin y al cabo, esto es lo que pretendía dicha individualidad"6 Pero precisamente este marco, que puede abarcar incluso la muerte trágica y que presupone la fe

cristiana y la filosofía que emana de ella -y que también se encuentra en el culto religioso griego a Dionisos en la tragedia y la comedia-, ya no puede suponerse que exista después de la época de Hegel.

Toda la controversia moderna en torno a la *definición de tragedia* depende de esta ruptura del marco; sin embargo, no podemos demorarnos demasiado en ella aquí, ya que en el fondo nuestro tema no es la tragedia, sino lo dramático y lo teatral como tales. La mayoría de los autores establecen una distinción polémica entre lo trágico y lo cristiano[7] , es más, entre lo trágico y todo lo que pueda propiciar una "reconciliación", ya sea en un contexto filosófico o pedagógico. (Aquí vemos la influencia de *Rousseau* y de nuevo de *Marx.*) Entonces la teoría dramática hegeliana se endurece inevitablemente en *Pantragismus*, es decir, los principios del mundo objetivo y subjetivo se oponen irreconciliablemente (*Büchner, Hebbel*), o el sujeto en sus mociones internas es irremediablemente autocontradictorio (*Bahnsen*). Por consiguiente, la tragedia o bien se hunde en el nivel del teatro del absurdo, donde el sinsentido ya no es relativizado por ningún marco y toda acción se vuelve imposible y autoaniquiladora, o bien -como en *Schopenhauer- la tragedia* demuestra que debe haber "una existencia totalmente diferente, un mundo diferente, que sólo podemos conocer indirectamente".[8] Se nos muestran "los lados terribles de la vida, el dolor sin nombre, el infortunio de la humanidad, el triunfo de la malicia, el dominio burlón del azar y la ruina de los justos e inocentes sin esperanza de rescate". Aquí vemos "el conflicto de la Voluntad consigo misma, que se desarrolla aquí más completamente en el nivel más alto de su objetividad, mientras avanza sembrando el terror". En *Schopenhauer* (que aquí tergiversa a Hegel) este es el marco que permanece: "Es una y la misma Voluntad. . cuyas manifestaciones se despedazan mutuamente". El propósito de la obra es negar esta Voluntad: "entregar, no sólo la vida, sino toda la voluntad de vivir".[9] Arrastrados por estos terribles y contradictorios movimientos, "sentimos, con horror, que ya estamos en medio del infierno".[10] Como posible salida, se puede adoptar un marco de sentido más estrecho que el de Hegel, no en el contexto del Espíritu del Mundo en su conjunto, sino quizá en el de la "sociedad". Así, el individuo entra en conflicto con las leyes de la sociedad o es destruido por ellas. Pero como es evidente que este marco sigue siendo relativo (aunque se pretenda que sea último), el individuo puede ser justa o injustamente aplastado por él; así, al perecer, puede abrir un camino hacia la libertad, anunciar una nueva era, etcétera. En consecuencia, tal proceso sólo suscita un

interés limitado. En cambio, cuando este marco (social) se absolutiza (es decir, como un orden social perfecto del futuro, que debe y puede alcanzarse), el interés por el destino del individuo se desmorona, como mostraremos más adelante.

En contra de todo esto, en contra de todas las objeciones y, sin embargo, confirmado por los hechos, debemos afirmar que la acción dramática sólo tiene sentido, en última instancia, cuando se ve sobre el trasfondo de un significado dado, absoluto -aunque en la estela de Hegel tal significado ya no puede ser racionalmente adumbrado y demostrado en conceptos. [11] Otros sistemas de sentido pueden competir con el sentido cristiano -por ejemplo, el de *la Lebensphilosophie* (desde Nietzsche) o el del comunismo- y esta competición, para ver qué sistema de sentido es el más completo y no puede ser socavado, puede actuar como acicate para un nuevo teatro y nuevos enfoques dramáticos. Debemos señalar que, como bien señala Hegel, los marcos de la tragedia y el gran drama anteriores siempre tuvieron considerables implicaciones políticas: el destino que es puramente privado no puede aspirar a ser de interés último. En Atenas las obras se representan en y para el marco de la *polis*; en *Shakespeare* conciernen a un imperio, una corte, una república. En *Corneille*, mucho antes que en Hegel, la *raison d'État* es casi el rasgo más concreto en escena: todo el peso de la personalidad individual, junto con su amor, se doblega libremente ante ella o es dominado por ella; o, a modo de excepción (*Surena*), es el lado político el que capitula. Incluso en las obras serias *de Lope de Vega* el príncipe puede ser un canalla: su reino permanece intacto y a menudo hay una conversión *ex machina* en la que, entre lágrimas, recupera la dignidad de su cargo. En *Racine*, el poder de Roma (que no es menos majestuoso que en *Dante*) frena el libre juego de las pasiones, que incluso en *Fedra*, donde bosteza el abismo de los infiernos, están inmaculadamente controladas por el peristilo del escenario real y el tapiz de la lengua real. En *Kleist* ocurre algo parecido, aunque aquí la contención es menos segura. Sólo allí donde lo absoluto ya no puede discernirse a través y detrás de lo político -como a veces en *Schiller- puede* oponerse a lo político como una autoridad osificada que debe ser derrocada en nombre de la libertad o de la humanidad. Esta oposición puede seguir viéndose a sí misma como un sistema político (*Tell*) o un sueño (Posa), pero también puede estar gobernada por el *daimōn* del poder anárquico (*Fiesco, Wallenstein*). La existencia debe zozobrar en la agitación de la revolución, donde no hay horizonte de sentido (*el Danton de Büchner*),

del mismo modo que, también en el ámbito privado, cuando se retira explícitamente toda norma protectora (*Woyzeck*), la existencia está destinada a perecer. La "sociedad" como tal no puede sustituir al horizonte de sentido: de hecho, la sociedad necesita ser alimentada, renovada, justificada por la sangre del corazón de su campeón trágico, si es que no lo ha succionado ya hasta dejarlo seco (como ocurre a menudo en *Ibsen*). Hegel tenía razón cuando decía que, sin una dimensión política -incluso estilizada-, lo puramente privado tiene poca importancia.

Sin embargo, no hay ninguna razón obvia por la que los grandes sistemas políticos que luchan entre sí por el sentido y los enigmas de la existencia no deban unir sus fuerzas en su intento de aclarar el horizonte. Si el sinsentido, considerado como modo de acción, tiene la última palabra, se aniquila a sí mismo y acaba en los cubos de basura *de Beckett*. La supuesta libertad absoluta que puede desempeñar tanto el papel de Dios como el del diablo (*Sartre*) se disuelve en puro *hastío*. La actitud de rebelión (*Camus*) es absurda si se absolutiza, ya que, para sobrevivir, debe presuponer siempre aquello que está negando y se enreda así en las contradicciones fatales de un Iván Karamazov. Aunque el contenido del sentido absoluto "dado" nunca sea tan oculto e inefable -como la desconcertante figura del que juzga entre el hombre y Dios en el antiguo Libro de Job-, debe *presuponerse* para formar el marco en el que puede tener lugar el drama. Y este significado "dado" es tan posible hoy como lo era cuando se creó el marco en las categorías de Atenas o Roma.

b. La pérdida de la imagen

El héroe de la tragedia antigua, como un rey, un hijo de un dios o un titán, era una manifestación directa del mundo divino, más grande que la vida, buscado y con una máscara. Los reyes y grandes señores *de Shakespeare* reflejan algo de esta grandeza mítica, que se hace patente sobre todo cuando se mezclan con el mundo de los inferiores y los tontos. Como los héroes de la tragedia francesa y los de *Calderón* y *Schiller*, son "personajes" en el sentido hegeliano, y *dämonisch* en el goetheano, un último reflejo de la idea del *daimon* en el mundo antiguo (de *Platón* a *Plutarco* e *Iamblichos*). Por tanto, son *imágenes*.

Pero al igual que, anteriormente, el marco absoluto de significado de las *encuestas* fue destruido por una sociología que declaraba que los modelos de sociedad eran mutables, la imagen del "héroe" fue erosionada por la psicología. Lo que el conductista puede analizar ya

ha desempeñado su último papel. Para seguir adelante, tiene que tomar prestada el aura del mito antiguo: se nos presenta otra *Antígona, Medea, Electra*, otro *Orfeo, Edipo, Anfitrión*, otro Orestes (aunque esté disfrazado tan discretamente como en *La reunión familiar de Eliot*), un Aquiles (*Kleist*), los Argonautas (*Grillparzer*), etcétera. *Giraudoux, Hofmannsthal, Shaw, Cocteau, Gide, O'Neill, Anouilh* adaptan los temas (incluso otros como Undine y Sigfrido) a todos los estilos, desde la "verdadera tragedia" pasando por la parodia hasta la crítica social. De hecho, el centro lo ocupa *Freud*, ese sustituto moderno *del daimon* del mundo antiguo, ya que ahora las dimensiones irracionales del "destino", que antaño irrumpían en el mundo desde la esfera intangible de lo divino y que a menudo se expresaban como una maldición sexual, irrumpen desde abajo y desde dentro, desde las vastas y oscuras cámaras del inconsciente, la "sangre" y los instintos. Pero *conocemos* estas conexiones causales, a cada niño se le puede señalar su complejo de Edipo; el héroe en el escenario es sólo "un caso de" lo-que-sea: su *daimōn* puede ser analizado. "En consecuencia, las personas de clase media carecen de la altura necesaria desde la que caer",[12] carecen de "la dignidad de la *Caída*"[(13)] -en ambos sentidos [es decir, *Caída* = caída, y *Caída* = caso, cuestión-Tr.]. Así que, en el mejor de los casos, todo lo que tenemos es un "plagio inspirado"[14].

No obstante, una vez abiertas las dimensiones profundas del sujeto, surgen preguntas que, si bien no pueden llevarnos al mundo mítico perdido, sí traspasan los niveles accesibles a la explicación psicológico-racional; yendo más allá de estos niveles, se adentran en una esfera de respuestas últimas -puedan éstas adelantarse o no-. Aunque (como *Ibsen*) conozcamos las leyes de la herencia, no sabemos en absoluto por qué operan y causan problemas al sujeto humano: las explicaciones científicas hacen que la cuestión existencial sea más desconcertante de lo que era incluso en el mito. La libertad no sólo se enfrenta aquí a obstáculos, sino que puede llegar a un nivel en el que la culpa / destino (o, en términos cristianos, el misterio de la culpa heredada - "pecado original") tenga que ser considerada en parte responsable de cosas que desconozco. *Pascal* lo consideraba el más impenetrable de los misterios cristianos. Y puede que sólo la luz de Cristo, que irrumpe detrás de esta oscuridad, permitiéndonos aceptar voluntariamente una responsabilidad parcial, pueda indicarnos el camino hacia una explicación. *En La reunión familiar de T. S. Eliot*, Harry consigue analizarse a sí mismo para salir de la maldición familiar heredada, pero sólo para asumir la libertad como "un tipo de

castigo distinto de la prisión": la aceptación de la responsabilidad compartida en la expiación. En el *Cóctel*, el analista muestra al hombre tres caminos: puede someterse a la falsa convención, puede desviarse hacia la neurosis, pero también -en casos raros- puede convertirse en santo. Sólo en esta tercera forma se vislumbra (por Celia) el horizonte absoluto a través de las brumas distorsionadoras de la psicología y, en un último esfuerzo, se alcanza. Este avance no necesita formularse en términos específicamente cristianos. Sin duda también sale a la luz en la "teología invertida"[15] de un *Faulkner* en la adaptación escénica *de Camus*[16] o en el arte de *García Lorca*, que dice de sus figuras: "El mundo es el campo de batalla no sólo de los poderes humanos, sino también de los telúricos"[17]. Esto también se aplica al drama de *Wedekind*, así como a los mitos modernos de *Melville, Joseph Conrad* y *Thomas Wolfe*, donde las interconexiones más extrañas y singulares se hacen repentinamente visibles a través del realismo de primer plano muy ordinario, devolviendo a los héroes esa "altura" de la que la psicología les había privado. Una vez más, visto desde esta perspectiva, no parece haber ninguna razón para que el teatro y el drama no sigan existiendo, aunque bajo nuevas formas.

La posición básica de *Peter Brook* es que el teatro no está en absoluto destinado a aparecer en su forma tradicional, que nos resulta familiar por los raros y efímeros momentos álgidos de los escenarios griego, inglés, español, francés y de Weimar. Ha habido largos periodos intermedios en los que ha existido "sólo fragmentariamente y en esfuerzos localizados: un teatro va tras el dinero, otro tras la aclamación, otro tras la emoción, un cuarto tras la política y otro tras el entretenimiento"[18] Dondequiera que pretenda ser completo o esté seguro de sí mismo, "ya ha muerto" (Rilke).

> Sea por la guerra o por la paz, el colosal vagón-escenario de la cultura sigue su marcha, llevando las huellas de cada artista al vertedero cada vez más grande. Teatro, actores, críticos y público están atrapados en una máquina que nunca se detiene, por mucho que gima y chirríe. Siempre hay una nueva temporada, y estamos demasiado ocupados para hacernos la única pregunta crucial que pone la plomada a toda la estructura: ¿Por qué el teatro? ¿Para qué sirve? ¿Es un anacronismo, algo único y obsoleto que sigue existiendo como un monumento antiguo o un hábito extraño?. . . ¿Tiene el escenario un lugar real en nuestras vidas?[19]

Pero el teatro no tiene por qué escribirse en cinco actos y en verso. Puede tener lugar en la plaza del mercado y -¿por qué no?- experimentar con nuevas formas de expresión en el cine y la

televisión. "Puedo tomar cualquier habitación vacía y llamarla escenario desnudo. Un hombre camina por la habitación mientras otro le observa; eso es todo lo que se necesita para la acción teatral"20 La vida manifiesta un impulso fundamental de observarse a sí misma como una acción que exhibe tanto significado como misterio. Este impulso no está más extinguido en los adultos que en los niños. Y así nos animamos a afrontar la última objeción.

c. El peso abrumador de la realidad material

¿Acaso el teatro no presupone siempre la dicotomía entre una vida que no puede satisfacerse a sí misma y su propia autoidealización? ¿No es, por tanto, una ilusión y una evasión? ¿No tiene razón *Kassner* al llamar al hombre postcristiano a superar esta dicotomía? Y en cuanto al hombre post-hegeliano, una vez que ha perfeccionado la autopercepción especulativa de la conciencia, ¿tiene otra opción que pasar a la tarea de cambiar el mundo?

En *Auguste Comte* el positivismo ajustó cuentas con el teatro. Según Comte, la relación entre los seres humanos comienza con la comunicación de sentimientos más que de pensamientos, y ello implica la simple imitación de signos naturales. La creciente sofisticación de la vida social, y por tanto del pensamiento, conduce al intercambio de ideas, lo que hace necesaria la creación de un lenguaje artificial de signos. También el arte parte de una imitación generalmente inteligible, pero el verdadero conocimiento de la realidad debe "descifrarse" primero a partir de la representación. Para *Comte,* el teatro pertenece por completo a la primera fase del arte: el discurso pronunciado se apoya en el gesto y la mímica, modos de expresión subordinados. También es consciente de los orígenes sacros del teatro; es una reliquia del periodo "teológico" de la humanidad y, por tanto, no puede ofrecer la verdadera celebración cultual propia de la actualidad. Sigue siendo un fenómeno híbrido. "El positivismo debe extinguir de una vez por todas la institución del teatro, que es tan irracional como inmoral. Debe reorganizar por completo la educación y, a través de la 'sociolatría', fundamentar un sistema de celebraciones destinado a exponer los placeres vanos al ridículo universal." Hoy todo el mundo puede leer y disfrutar por sí mismo de las obras maestras dramáticas. Las representaciones deberían prohibirse. El teatro, en su conjunto, no era más que "una etapa provisional en el desarrollo de la humanidad"(21).

Marx y *Engels* se expresaron sobre el problema de la tragedia cuando

su amigo *Lassalle* les presentó su tragedia *Franz von Sickingen* (escrita en 1857/1858), junto con un ensayo adjunto sobre "la idea trágica". Aquí Sickingen es un portavoz del Espíritu Mundial hegeliano, enviado para instar a la conciencia humana a dar un paso más. No consigue atraer a los nobles, y la revuelta de los campesinos no comienza hasta un año después. La "culpa" de Sickingen, según Lassalle, es que "carece de confianza en la idea moral", deposita "una confianza excesiva en medios finitos indignos" y se ve envuelto en la "contradicción dialéctica" que subyace en toda acción emprendida en cualquier lugar entre la utopía y la realidad, la inspiración y la diplomacia: *"la* colisión trágica de la situación revolucionaria". Pero esto era precisamente lo que a *Marx* no le servía de nada; la "ruina" de Sickingen le importaba poco, del mismo modo que la muerte del individuo no tiene ninguna importancia, y nada importa más que el éxito de la revolución. *Engels* dice que el elemento realmente trágico en el destino de Sickingen es que la nobleza no estaba dispuesta a ir de la mano de los campesinos.(22)

En el drama de antaño, que era religioso al menos en un sentido de fondo, existía un horizonte real y absoluto (por muy oculto que estuviera) que ponía de relieve las acciones del héroe, tanto si finalmente ganaba como si perdía. Este horizonte ha desaparecido, ha sido engullido por el proceso revolucionario; *lo que* parece ser el objetivo "ideal" de este último es, de hecho, *del mismo orden* que el actual estado "real" o "material" del proceso y comparte su necesidad. Ambas diferencias desaparecen: la diferencia entre lo material y lo ideal desaparece porque lo ideal, en la medida en que no es material, se convierte simplemente en el halo de la superestructura ideológica. La diferencia entre horizonte (Dios) y actor (el hombre) desaparece porque ambos sólo son reales en la totalidad viviente de la especie humana. Así, allí donde existe, el teatro marxista es fundamentalmente antitrágico y optimista y fundamentalmente antiindividualista. Si esto satisface la exigencia de Lenin de que "la parte realmente valiosa de la vieja cultura, sus conocimientos y riqueza de ideas, debe ser preservada y transmitida a las masas"23 es una cuestión discutible.

Como contrapeso al optimismo fundamental de la visión marxista del mundo, en la que no pueden permitirse tragedias irreconciliables, está el peso monstruoso del sufrimiento humano. En sus proporciones absolutamente aterradoras, simplemente no puede idealizarse teatralmente; nos prohíbe actuar como observadores y comentaristas

distanciados. Nadie puede escribir una tragedia sobre Auschwitz. Todo lo que puede haber, como mucho, es una "presentación de los hechos" (*Peter Weiss)*. *Karl Kraus* transformó su *Die letzten Tage der Menschheit* de tragedia en opereta, al igual que hizo *Brecht* con varias obras de teatro, y *Dürrenmatt* le siguió, con este razonamiento: "La tragedia presupone culpa, necesidad, evaluación, una visión de conjunto y responsabilidad. En nuestro siglo chapucero, en este último baile del hombre blanco, ya nadie es culpable ni responsable. Nadie puede hacer nada al respecto, y nadie quería que sucediera. Todo corre por su cuenta. . . . Sólo nos queda la comedia. Nuestro mundo ha desembocado en lo grotesco, igual que desembocó en la bomba atómica"(24) En cualquier caso, la opereta, la comedia y lo grotesco *son* teatro; bajo esta forma, el teatro intenta expresar las tensiones dramáticas de la época que, humanamente hablando, ya no se pueden soportar.

Intentemos, pues, presentar una última réplica. Detrás del radicalismo marxista, y formando su punto de partida, hay un profetismo bíblico. Según *Marx*, su forma cristiana, históricamente, ha fracasado. Alega que la profecía sólo puede cumplirse -en términos de amor concreto y pragmático al prójimo- en su forma invertida, atea. También el marxismo, por tanto, en el contexto de su origen, no puede ser simplemente no dramático y no trágico. Se ha dicho que hoy en día lo trágico ha alcanzado tales proporciones que la humanidad "ha experimentado más *angustia* y dolor de los que se pueden representar en el escenario" (L. Marcuse), que "allí donde no queda mundo, ya no hay nada con lo que chocar"25 y que "el lenguaje está ahogado por los hechos"(26). Siendo así -a menos que queramos escapar al Nirvana- nos queda de nuevo el planteamiento cristiano, que no puede ser desarmado por ningún horror y que puede mostrarnos un camino hacia el futuro. Pues el cristianismo, con su tensión dramática interior (que no es simplemente "teatro", por citar a *Kassner*), puede acoger en sí todos los aspectos teatrales incluso en los momentos más oscuros, valorándolos como germen de una nueva representación simbólica.

Sólo es posible abolir la diferencia entre la realidad material y el ideal si lo material es visto como "alienado" por la superestructura ideológica; allí donde esta estructura se erige, hace aparecer el sentido (que es idéntico a lo material), y puesto que la realidad material es un proceso, ese sentido puede ser simultáneamente un sentido utópico. Pero esto introduce en el corazón de la realidad material toda la contradicción gnóstica (*E. Block)*, que *Nietzsche* desenmascara en sus

dos fórmulas opuestas del "superhombre" (la verdad venidera del hombre) y la "eterna recurrencia de lo idéntico" (donde la mentira permanente es la verdad). La "imposibilidad" de que la realidad material sea como es hace que salte al terreno de lo ideal; si no se deja espacio para ello, estalla en locura y esquizofrenia. Pero al final la "imposibilidad de la realidad material" siempre se asienta sobre la cuestión suprimida del sentido de la vida (y de la muerte) finita del individuo: en el realismo optimista del marxismo, como en el realismo pesimista de la fe *de Nietzsche*, el individuo y su pregunta son segados. El destino privatizado ya no tiene derecho a aparecer en la escena mundial.

Aquí, en primer lugar, hay que destacar la obra de *Thornton Wilder*. No tanto porque despeje completamente el escenario y no necesite más que un par de sillas para llevar a cabo su "experimento con la vida" junto con el público, sino porque prescinde de los dos pilares del drama clásico, la "gran personalidad", el "personaje" y la "acción significativa". *Wilder* toma al pie de la letra a *Hegel* cuando éste dice que el arte termina allí donde el tema es "puramente fortuito y externo". Pero, contrariamente a *Hegel*, él ama, no la idea, sino al ser humano individual concreto, por insignificante que sea un ejemplo de esta extraña especie que habita una estrella perdida entre millones en el universo. *Our Town* es una "ciudad muy corriente, si me preguntan a mí", y es irrelevante que los personajes de Wilder lleven nombres personales o sólo típicos ("Padre", "Madre", "el organista", etcétera) o simbólicos (el Sr. y la Sra. Antrobus, es decir, "Anthropus", el ser humano): todos son seres humanos, y cada uno es un individuo, y se ha vuelto totalmente irrelevante dividirlos en personas "significativas" e "insignificantes". Luego está la acción concreta, la "ronda cotidiana" en la que ocurren muy pocas cosas, o en todo caso pocas fuera de lo común, y luego la muerte. *Wilder* no utiliza tanto la vida para iluminar la muerte como la muerte para iluminar la vida. En el tercer acto, los muertos miran hacia atrás y ven cómo los vivos pasan sus vidas en una nube de ignorancia, ciegos a la profundidad de la realidad: "Nunca me di cuenta de cuán atribuladas y cuán. . . cuán en la oscuridad están las personas vivas. . . ." Al igual que *Rilke, Wilder* retrata a los muertos oscilando entre la nostalgia y el destete, pero este único momento de retrospección les basta para abarcar toda la dimensión de la realidad: "No me había dado cuenta. Así que todo eso estaba pasando y nunca nos dimos cuenta. . . . Oh, tierra, eres demasiado maravillosa para que nadie se dé cuenta de ti. ¿Algún ser

humano se da cuenta de la vida mientras la tiene? ¿Cada, cada minuto?". El director de escena responde: "No. Los santos y los poetas, tal vez... algo hacen". Como si tuviera una cámara telescópica, *Wilder* puede ver la vida de lejos y de cerca, y puede simbolizar el espacio o el tiempo intermedios (en *La piel de nuestros dientes* es esto último); pero para él esta extensión del tiempo nunca significa una evolución. Ya se trate de la Edad de Hielo, del Diluvio o del presente, se trata siempre de la misma tensión básica, y ahí reside el drama.

Sin embargo, ¿qué será de este ídolo moderno, la evolución? *Bertolt Brecht* se toma en serio la tensión entre el sólido peso de la vida individual, por un lado, y la aspiración a una humanidad redimida, por otro. Lo hace en primer lugar en el "único drama clásico del comunismo que se encuentra en toda la literatura mundial, a saber, *Las medidas tomadas*" (1930)[27]. Aquí el joven camarada consiente en su muerte a manos del Partido porque, en contra de los intereses de la propaganda, que exigía una crueldad absoluta en una operación concreta, se dejaba mover continuamente a la compasión "humana", a la cólera y a la indignación ante el terrible sufrimiento individual y se incapacitaba así para la obra sobrehumana de salvación del comunismo. *El* drama *de Brecht* es el de la obediencia absoluta, y "es interesante saber que *Lenin* aprendió español especialmente para leer en el original *a Ignacio de Loyola*, de cuyos escritos tenía muy buena opinión."[28] Esta tragedia tiene éxito (después de varios intentos preliminares, como la *obra didáctica de Baden sobre el consentimiento* [1929])[29] porque aquí el programa comunista se toma en serio como horizonte absoluto (como el plan de salvación de Dios en el cristianismo), y frente a él hay un ser humano real, de tamaño natural, que no ha sido ideologizado. Sin embargo, las dos cosas no pueden conciliarse -como la obediencia absoluta del cristianismo, que llega hasta el extremo de Dios- y el joven camarada debe morir. Muere consintiendo el programa, igual que Jesús muere consintiendo el "programa" de su Padre divino, pero el consentimiento del camarada tiene que incluir una negación de su amor por sus semejantes, negación que Jesús no necesita hacer[30]. Por el momento basta con indicar los paralelismos, como ejemplo de esa bienvenida competición de horizontes que hemos propuesto. Medidos entre sí, ambos horizontes son igualmente pertinentes para el drama de hoy. Esto no se ve alterado por el hecho de que Brecht reconociera el carácter trágico *de Las medidas tomadas*, rechazara la obra y posteriormente intentara evitar la inevitabilidad de la tragedia.

Es bien sabido que, para el público, la tragedia humana de *Madre Coraje* (1939) se negaba a encajar en la moraleja que Brecht quería extraer, es decir, que el mundo simplemente debe cambiar y la Guerra de los Treinta Años abolirse. Y en *La buena mujer de Szechuan* (193 8-1940) se da de nuevo una contradicción en el corazón mismo del ser humano, que es tan absoluta que el aspecto bueno, directamente servicial (Shen Te) sólo es posible, en formas continuamente nuevas, por la presencia del aspecto malvado, desalmado y calculador (Shui Ta). El modelo dialéctico es el mismo que en *Las medidas tomadas*. "Los comunistas deben ocultar su verdadero "yo" y asumir la máscara del intrigante despiadado y duro de corazón para poder llevar a cabo sus deseos, del mismo modo que Shen Te tiene que transformarse en Shui Ta para hacerse con los medios de hacer el bien"[31] Shen Te sufre profundamente una esquizofrenia que le impone la vida y se avergüenza del "yo" que oculta en ese momento. Se justifica a sí misma siendo dura por el bien de su hijo, para que éste pueda crecer como héroe y líder de la humanidad, sin saber nada de la vergüenza de su madre. La imagen total que confía, esperanzada, a su hijo, descansa en su ignorancia de los hechos reales. Lo importante aquí es que, al desvelar esta dialéctica, Brecht no está siendo ni frívolo ni cínico; es perfectamente serio en su lucha por encontrar una vida que no esté fundamentalmente envuelta en contradicciones. Una vez más, como en *Wilder*, la dimensión dramática reside mucho menos en la acción que en el análisis de la vida.

Nuestro interés por estas cosas surge de la noción de que, después de Hegel, el drama está destinado a ser destruido, ya que todos los ideales serán absorbidos por la realidad material y toda la tensión se perderá en el mundo "unidimensional". Los pocos ejemplos que hemos elegido ya han demostrado que este temor carece de fundamento, independientemente de cómo se interprete la tensión permanente, ya sea como una contradicción que debe socavar la propia existencia o como un misterio que imparte sentido y satisfacción interior a lo que parece intrascendente e incluso intolerable. Basta con que el horizonte permanezca abierto y deje así espacio para una tensión dramática cristiana. No nos interesa demostrar más que eso.

Hasta ahora (apartado 3.a) no hemos dado una definición de lo trágico; la cuestión de lo dramático también puede quedar abierta por el momento. En cuanto a la visión del mundo, *Brecht* y el cristianismo compiten estrechamente; en ambos, la vida se considera llena de tensiones, por muy diferentes que sigan siendo los dos horizontes. Las

polémicas actuales contra el teatro comercial de clase media demuestran que la gente sigue esperando que el teatro sea una auténtica puesta al desnudo de la existencia. El hecho de que se espere esto del *teatro*, con sus aspectos de juego e ilusión, y de que tanto *Wilder* como *Brecht -para* no ir más lejos- utilicen "efectos de alienación" (*Verfremdungseffekte*) y desacralicen el teatro, pone de manifiesto la función intrínseca del teatro, a saber, ser un lugar donde el hombre pueda mirarse en un espejo para recogerse y recordar quién es.

Funcionando como un espejo, el teatro conserva su ambigüedad. Podría surgir que la existencia, entendida en términos cristianos, no puede ser esencialmente perfeccionada, no sólo por la implicación del mundo en la culpa, sino simplemente en virtud de su condición de criatura. En ese caso, sería necesario buscar algo más allá de ella que le diera plenitud. Desvinculada de su origen y de su meta (que es "sobrenatural"), la existencia de la criatura se vería abocada a aparecer trágica en su estructura inmanente, y el perfeccionamiento de la estructura -el Dios que se hace hombre- pondría su sello en esta dimensión trágica y le pondría fin. *Erich Przywara*, en un perspicaz análisis, ha desvelado esta relación esencial entre lo trágico y lo cristiano[32]. Igualmente, *Henri de Lubac (El misterio de lo sobrenatural*)[33] ha demostrado la "paradoja" insoluble de la existencia espiritual y la ha distinguido con gran precisión de la contradicción y la dialéctica. La existencia tiene necesidad de verse reflejada (*speculari*), lo que hace del teatro un instrumento legítimo en la búsqueda del autoconocimiento y la elucidación del Ser. Como espejo, permite a la existencia alcanzar la comprensión última (teológica) de sí misma; pero también, como un espejo, debe finalmente pasar a un segundo plano (y *Kassner* tiene razón en esto) para dejar sitio a la verdad, que sólo refleja indirectamente.

No es de extrañar que el debate entre la Iglesia cristiana y el teatro haya sido animado y, en ocasiones, tormentoso. Antes de proseguir con nuestra tarea de reunir toda la gama de recursos dramáticos que nos ayuden a comprender la revelación, debemos repasar brevemente la historia de este debate entre la Iglesia y el teatro.

D. LA IGLESIA Y EL TEATRO

1. *Crítica del teatro en el mundo antiguo y en el cristianismo*

El capítulo anterior se titulaba "Objeciones". Estas objeciones surgieron en la época moderna, cuando una larga familiaridad entre el cristianismo y el teatro comenzó a romperse; cada vez más, ambos siguieron caminos distintos, y se hizo evidente que tal vez eran fundamentalmente ajenos el uno al otro. El objetivo del presente capítulo es desvelar la tensión entre la Iglesia y el teatro en el choque de sus antagonismos primigenios. La antipatía y la oposición al teatro parecen ser inherentes a la Iglesia; se pueden establecer ciertas analogías entre ambos, pero la disimilitud parece abrumadora. Los Padres de la Iglesia y muchos concilios fueron casi fanáticamente hostiles al teatro, y esta hostilidad fue como una nube oscura que se cernió sobre la historia de la escena cristiana. La lucha continuó sin tregua hasta los tiempos modernos -*Bossuet* es uno de los últimos hitos prominentes- exhibiendo toda la contradicción escandalosa entre la tolerancia y el estímulo por un lado y la condena rigorista por el otro.

En una fase muy temprana y con una aplicación considerable, el cristianismo comenzó a asimilar la *filosofía* del mundo antiguo en todos sus matices; de ahí que surja la pregunta, ¿no había nada equivalente que aprender del *drama*? Es cierto que Platón había conocido las obras maestras más elevadas de la escena antigua y, sin embargo, las había rechazado; se preocupaba por sustituir su mundo ambiguo e ilusorio por el estado concreto, la "imitación (*mimesis*) de la vida más bella y mejor; ésta es, a nuestro juicio, la única tragedia verdadera"(1)."[1] Cuando llegó el cristianismo, no quedaba más que un entretenimiento ruidoso y popular; era principalmente grosero y lascivo, y a menudo cruel, de modo que incluso los propios paganos se apartaron de él. Sin embargo, en la época de Tertuliano no sólo existía el vulgar e impúdico *mimus*[2], sino también la comedia, más humana; la tragedia seguía ocupándose de los antiguos mitos. *Cicerón* había probado suerte con una *Electra*, una *Erígone*, una *Troyana; Julio César* con un *Edipo; Augusto* con un *Áyax* y *un Aquiles*. Pero tanto si las pasiones eran despertadas por espectáculos más nobles o más burdos, tanto si era sangre artificial o real la que corría, la naturaleza inferior

se desataba. [3] *Cicerón, Tácito, Séneca, Juvenal* y *Varrón* se quejaban de los aspectos repugnantes del teatro; *Ovidio* pidió al emperador Augusto que cerrara esos antros de degeneración.(4) Así pues, al defender una dimensión ética natural -paz interior y disciplina espiritual- los escritores cristianos continúan de hecho las expresiones de protesta de los paganos.

Por supuesto, la crítica de *Platón* al teatro tenía presupuestos diferentes de la de los cristianos. Pero no debemos pasar por alto las analogías. Lo que *Platón* criticaba en *Homero* y sus derivados dramáticos era sobre todo la ambigüedad de los dioses, que no se correspondía con las "normas básicas de la teología"[5]. Los dramaturgos, con su capacidad para crear ilusiones más allá del ámbito del bien y del mal, se dejan llevar, junto con los actores que interpretan sus papeles, por juegos infantiles (*paidia*)[6] indignos de seres humanos. El auténtico orden en las *encuestas*, así como la correspondiente educación (*paideia*), deben basarse únicamente en la imitación de lo que es inmutablemente bueno y verdadero; sólo así puede el hombre convertirse en una "marioneta divina" en un sentido nuevo y positivo,(7) lo cual es "lo mejor para él".[8] Porque entonces ya no es como el poeta, un imitador diletante[9] de los valerosos héroes terrenales cuyas alabanzas canta con tanta inspiración,(10) sino que recibe de los propios dioses el don de un ritmo de vida armonioso. *Platón dice aquí* un "no" rotundo a los dudosos mitos de los dioses y sus autotransformaciones (en primer lugar Dionisos, el dios del drama). Su compromiso es simplemente con el "bien" por el que murió *Sócrates* y por el que el hombre justo debe dejarse azotar, torturar "y, después de todos estos malos tratos, crucificar".[12] Esto acerca misteriosamente su concepto último de la "obra" (con todo su espectro de matices, desde la "bendita gravedad" hasta la "marioneta") a la gracia cristiana y a toda la tensión de la vida del cristiano, que, por un lado, conduce sus asuntos con gran seriedad y, por otro, los confía tranquilamente por entero a Dios.

Sin embargo, cuanto mayor es la cercanía, más evidente se hace la diferencia. *Platón* puede acomodar la "verdad" de la tragedia dionisíaca cuasi-histórica de dioses y héroes en su filosofía ahistórica; pero ésta es incapaz de regenerar el escenario, que sigue presentando los últimos mitos o la historia ocasionalmente mitificada.(13) Sin embargo, la historia bíblica y cristiana de la salvación era un comienzo tan totalmente nuevo frente al teatro mítico que era sencillamente imposible efectuar una transposición y asimilación, al

menos en las primeras etapas. El misterio de la venida de Dios al mundo debía distinguirse claramente de todo lo mitológico. Sólo en una fase posterior de la reflexión, si es que se llegó a ella, pudo entenderse este misterio -principalmente en su vertiente cultual(14)- como el verdadero drama. Más tarde, la liturgia podría dar lugar de nuevo al teatro, y aún más tarde los temas míticos del drama podrían ser vistos como prefigurando y apuntando hacia el único drama verdadero.

En el cristianismo esto era una posibilidad desde el principio. Para *Platón*, la "fiesta" que describe en sus *Leyes* es una "obra" seria, idéntica a la existencia ética y política humana; por eso ha dejado atrás el teatro. No puede afirmarse tal identidad en el caso de la celebración del culto cristiano. Aunque esta celebración, para el cristiano, es mucho más "seria" que cualquier iniciación griega a la verdad, ya que aquí se realiza y "proclama" la muerte de Cristo por mí y por todos los hombres mediante la participación sacramental (1 Cor 11), sin embargo el sacramento no es toda la verdad de la vida cristiana, y la Iglesia representada por el clero no es toda la verdad de esta Iglesia. El sacerdocio y el sacramento se abren, interiormente, a un ámbito más amplio y "verdadero" en el que Cristo se encarna en términos de vida personal individual y en el que la Iglesia visible (clerical) se trasciende a sí misma en dirección al verdadero Reino de Dios, del que es instrumento(15).

Esta tensión interna en el cristianismo entre el sacerdocio / sacramento -entendido como "representación" real, que efectúa lo que representa- y su verdad perfeccionada en la vida humana concreta, está en la raíz de todos los problemas que plantea el teatro cristiano. Porque, por un lado, es lógico que lo litúrgico (y, por tanto, lo clerical) presione más allá de sí mismo para representar su verdad, desbordándose y creando así la dimensión teatral. Y por otra parte, todo lo "teatral", puesto que no es más que la *presentación visible* de la perfección cristiana, está continuamente sujeto a la autocrítica, porque la visión de ello no es la perfección misma. Lo que la liturgia presenta es a la vez más y menos que ella misma, y esto significa que el teatro se convierte necesariamente en una crítica de la Iglesia (por eso es en gran medida anticlerical), mientras que la Iglesia debe sospechar necesariamente del teatro.

El "No" original al teatro sigue siendo una pesada herencia a lo largo de la historia de la Iglesia hasta los tiempos modernos; pesa tanto más cuanto que en parte tenía una base teológica (en la oposición entre

mito y revelación), y en parte surgía de la situación del teatro en aquella época, de la posición social de los actores, y continuaba la crítica precristiana a todo lo relacionado con la escena. Sólo podemos dar una somera mirada a estos problemas históricos de múltiples capas, pero incluso esto arrojará ciertos principios teológicos positivos para el teatro cristiano. Sin embargo, esto también sólo nos ayuda a acercarnos un poco más a nuestro tema central; pues, al fin y al cabo, lo que nos preocupa es lo contrario, es decir, cómo se pueden utilizar las categorías dramáticas para promover una comprensión de la revelación.

2. *El conflicto sin resolver*

a. Entre el Plaudit y la Proscripción

Puede parecer desafortunado que sea el rigorista *Tertuliano* quien inicie la serie de documentos antiteatrales de la Iglesia con su *A propósito de las representaciones* (c. 197). Sin tener en cuenta -a diferencia de los puritanos posteriores de la época de Shakespeare- el impulso dramático fundamental que se encuentra en todos los pueblos, repite las objeciones estoicas a la excitación de las pasiones, (1) que de hecho, en el *circo* (según *Horacio*), se elevaban al nivel de "desvaríos" y "locura".2 Con espantoso realismo repite y describe la mezcla de "obscenidad" y crueldad; para él esto confirma que los teatros, dedicados como están a Venus y Baco, están inspirados y mantenidos por el poder demoníaco. Los juegos de gladiadores y el descuartizamiento de seres humanos por animales salvajes revelan el origen demoníaco de las "ofrendas para los muertos" con sus sacrificios humanos.(3) La máscara y la busquilla son ficciones que insultan al Creador de la Verdad; que los hombres aparezcan vestidos de mujer está prohibido por la ley de Dios (Dt 22:5)(4) ¿Por qué no contentarse con "los santos, constantes e inestimables dramas de los cristianos? Si quieres circos, considera el camino del mundo, . . espera el punto de inflexión de la perfección,. . . gloríate en la palma del martirio. Si el escenario te atrae por la erudición, recuerda que tenemos suficiente literatura, poesía, proverbios y también suficientes canciones; sólo que no fábulas, sino verdades." Las verdaderas luchas son las que menciona Pablo: "Mirad cómo la fornicación es derribada por la castidad, la incredulidad por la fe, cómo la brutalidad es arrojada del campo por la compasión. . . . Y si queréis sangre, tenéis la sangre de Cristo"(56). En conclusión, está la perspectiva del drama escatológico,

que se describe en términos suficientemente escabrosos.

Tertuliano tiene otro as en la manga. Mientras que los actores eran respetados por los griegos -los propios poetas asumían a menudo los papeles principales, y Filipo y Alejandro mantenían actores en la corte-, en Roma tenían un estatus bajo (con la excepción de los actores de la Atellana) y, según una antigua ley pretoriana, eran considerados por debajo del nivel de los ciudadanos, deshonrosos e infames, como los soldados expulsados del ejército y los proxenetas (cf. *Digesto* II, tit 2). Tertuliano pone el dedo en la llaga de la "incoherencia": "Los personajes y actores de estos espectáculos, los aurigas, héroes de teatro, boxeadores y gladiadores a los que la gente es tan aficionada, a los que los hombres someten sus almas y las mujeres incluso sus cuerpos. . . son al mismo tiempo despreciados y exaltados; incluso se les condena a la infamia y se les niegan los derechos de los ciudadanos. . . . ¡Qué perversidad! Se les ama y se les hace daño, se les deshonra y se les aplaude, ¡se tacha al artista mientras se ensalza su arte!"[7]

A la manera de Tertuliano, *Novaciano*[8] argumenta contra quienes utilizan la Escritura para justificar el teatro demoníaco y disoluto, y señala a los cristianos el teatro mundial, mucho más magnífico, de la creación[9] y de la historia de la salvación.(10) En efecto, algunos Padres retoman la metáfora del drama para iluminar el acontecimiento cristológico. Así *Clemente de Alejandría* "Sin la providencia divina, el Señor no habría podido llevar a cabo una obra tan gigantesca en tan poco tiempo. . . En efecto, ni el mensaje chocó con la incredulidad cuando se anunció por primera vez su venida, ni permaneció desconocido cuando adoptó la máscara humana y se vistió de carne para representar el drama de la redención de la humanidad. O *Metodio de Olympos* afirma líricamente que, según "los hijos de los sabios, nuestra vida es una celebración festiva; es como si hubiéramos venido al teatro para representar el drama de la verdad. . . . Los que luchan contra nosotros son los demonios". Es capaz de compadecerse de los que abandonan "el teatro de la verdad" y ya no contemplan el drama celestial[12]. Pero pasajes como éste quedan en un contexto literario. Cuando Clemente habla del teatro como tal, no se expresa de forma distinta a los demás Padres.[13] *Cipriano* repite los argumentos de Tertuliano y Novaciano y contrapone los dramas de la vida cristiana, que tienen a Dios, a Cristo y a los ángeles como espectadores, a los espectáculos diabólicos que han hecho perder la castidad a muchas vírgenes castas antes de terminar la representación.(15 14) Se niega a

consentir que se dé la Eucaristía a la gente de teatro.*Lactancio*[16] y *Arnohio*[17] le secundan.

Agustín, habiendo sido mordido una vez, estaba obligado a reaccionar con particular agudeza ante el teatro.[18] También él recomienda que se excluya a los actores del bautismo y de la Eucaristía.(19) Está prohibido hacerles regalos.(.(21) 20) Debemos superar interiormente nuestra pecaminosa curiosidad por ver cosas prohibidas, de lo contrario toda nuestra existencia se convertirá en un sueño inútilDeberíamos contemplar los dramas cristianos de nuestros mártires, que son mucho más emocionantes.(22) No en vano Agustín aparece a menudo en las obras medievales como narrador y comentarista.

Los sínodos de la Iglesia ya habían dado su veredicto. Elvira (305) declaró que "si los actores quieren hacerse cristianos, primero deben renunciar a la actuación". Si intentan volver a ella, "deben ser expulsados de la Iglesia".[23] Aries se expresó de forma similar en 314.[24] Las Constituciones Apostólicas entraron en detalles considerables: "Actores y actrices, aurigas, gladiadores, corredores, directores de teatro, competidores olímpicos, flautistas, cítaras, liras y bailarines, deben abandonar sus oficios o ser expulsados de la Iglesia; lo mismo se aplica a los adictos a la locura del teatro"[25] El Tercer Concilio de Cartago (397) declara[26] que un actor o bailarín que ha vuelto a su oficio no debe ser expulsado siempre que se arrepienta una vez más. El Cuarto Concilio de Cartago (399) se contenta con exigir que los recién bautizados se mantengan alejados del teatro, al menos durante un tiempo, y que se excomulgue a quien falte al culto divino un domingo o un día de fiesta para ir al teatro.[27]

H. Reich ha demostrado que el conflicto no fue provocado por la Iglesia, sino por el teatro. En la medida en que se le reconocía como tal, el cristiano era el blanco de las bromas;[28] más tarde, como muestra la historia de Genesio,(29) el martirio fue completamente parodiado, siendo el papel del pagano ansioso de salvación interpretado por el tonto. Incluso antes de esto, *Tertuliano* escribe: "Estamos obligados a odiar las asambleas paganas. Y más tarde, cuando las persecuciones ya eran cosa del pasado, los príncipes de la Iglesia, sobre todo si estaban en desacuerdo entre sí, se veían obligados a verse imitados y a reírse de ellos en el escenario. Esto le sucedió a *Gregorio Nacianceno* cuando era Patriarca de Constantinopla, y no menos a *Crisóstomo*.[31]

No podemos exponer la batalla que éste libró durante toda su vida

contra el teatro ni examinar los escritos de los demás Padres griegos. (32) Más importante para nuestros propósitos es la legislación cristiana. En las leyes de los emperadores cristianos, el actor seguía siendo una "persona inhonesta". *Teodosio* sólo permitía las representaciones en festivales especiales, pero no los domingos[33]: "Sólo permitimos las representaciones para que no se produzca tristeza por imponerles una restricción demasiado grande"[34]; a la hora de la muerte, al actor no se le podía negar el sacramento[35]; si sobrevivía, no podía ser obligado (por los directores teatrales) a participar en más representaciones. Los decretos de *Justiniano I -cuya* acaudalada esposa *Teodora* había sido actriz- son aún más detallados. Se facilitó a las actrices el abandono de su deshonrosa profesión (en la práctica relacionada con la prostitución), pero ni Teodora ni Justiniano lograron elevar el estatus de la profesión. Esto significaba sellar, dentro de la propia cristiandad, esa contradicción de la que Tertuliano había acusado al Estado pagano, es decir, de promover un arte -pues el entusiasmo por el teatro era particularmente fuerte en Bizancio- cuyos intérpretes estaban tan absolutamente expuestos a la desgracia que no tenían forma de adquirir una reputación honorable.[36]

En los nuevos imperios, tras la caída del Imperio Romano, el actor siguió estando proscrito. Las asambleas eclesiásticas de Maguncia, Tours, Reims, Chalon-sur-Saone (813) prohibieron a los obispos y otros clérigos asistir a todas las representaciones teatrales, so pena de suspensión; Carlomagno ratificó el decreto ese mismo año. La contradicción persistió bajo formas siempre nuevas y agudas desde el siglo XII hasta el XIX. Más tarde, *La Bruyère*, pensando en Versalles, lo expresó así: "¿Hay algo más grotesco que una muchedumbre de cristianos de ambos sexos reunidos en días particulares en un mismo lugar para aplaudir a una compañía de jugadores que han sido excomulgados precisamente porque proporcionan este placer a los demás, y se les paga por ello? Me parece que habría que cerrar los teatros o ser más benévolo en el juicio de la condición de los actores"[37] En el siglo XII, estos "ambulantes" -a menudo acompañados por clérigos errantes- iban de pueblo en pueblo, de castillo en castillo, mostrando sus trucos y diversiones; eran tratados con absoluto desprecio por teólogos, predicadores y concilios, citando a los Padres de la Iglesia[38] Todavía se les negaban los sacramentos y se les decía que no podían esperar la salvación eterna. Los clérigos que les administraban los sacramentos continuaban suspendidos. Algunos teólogos, entre ellos *Tomás de Aquino*, hicieron concesiones: si una

persona era capaz de ejercer su oficio con decencia, no había pecado.39 Los "bardos" que cantaban y declamaban las hazañas de los héroes y las vidas de los santos debían ser considerados honorables. A finales de la Edad Media, las cuadrillas *de juglares* se agrupaban en una especie de gremios (bajo un supervisor, *Spielvogt*) y a menudo formaban cofradías eclesiásticas para librarse de la "infamia". En la época del Concilio de Basilea, las cuadrillas obtuvieron privilegios que más tarde se ampliarían: podían recibir los sacramentos en Pascua, pero antes y después debían abstenerse de ejercer su oficio durante catorce días (más tarde, cinco).

Poco a poco se fue normalizando la relación entre la Iglesia y el teatro, pero no sin encarnizadas batallas y reveses. Primero, sin embargo, hubo que reconstruir totalmente el drama eclesiástico (seguido del drama profano) entre los ilustrados y la clase media -lo que de nuevo produjo conflictos con la Iglesia, como veremos-, y en *Italia* hubo que resucitar la antigua *histrión* en la nueva forma de la *commedia dell'arte*, que implicaba una mezcla de las dos clases sociales. *En Inglaterra,* el proceso fue dramático(40). Durante el reinado de Isabel I, protegidos por la nobleza a cuyos hogares pertenecían (sin ser remunerados), los actores consiguieron imponerse frente a la oposición unida de los magistrados, los gremios y los predicadores eclesiásticos. Esto requería una fuerza elemental, valor, astucia y resistencia. Un teatro tras otro se construyeron fuera de las puertas de Londres, y con la misma frecuencia se cerraron durante un tiempo. En 1600, al menos a un actor, *Shakespeare*, se le concedió un escudo de armas; pero a medida que aumentaba el poder del teatro, también lo hacía el puritanismo vehementemente antiteatral.(41) En su *Histriomastix* (1633), *William Prynne* elaboró un *sumario* de mil páginas de todos los pasajes antiteatrales que se podían encontrar en los Padres de la Iglesia, escritores paganos y cristianos, concilios, predicadores y poetas, etcétera. Su libro tiene la forma de una tragicomedia, dividida en actos y escenas. El año en que Jacobo I abandonó Londres, 1642, se cerraron los teatros y no se representó ninguna obra durante el periodo de la Commonwealth. Tras la Restauración, en 1660, la disputa se prolongó hasta el siglo siguiente42.

En Alemania, tras la actitud inicialmente positiva de la Reforma hacia el teatro, fueron sobre todo el calvinismo y el luteranismo del norte de Alemania los que emprendieron una campaña de aniquilación contra la escena.(43) En las ciudades protestantes de Suiza tuvieron

éxito, mientras que en las zonas católicas el drama jesuítico (la continuación del drama culto de la clase media) pudo celebrar su triunfo. A finales del siglo XVI, la aparición de compañías extranjeras de actores (sobre todo inglesas) puso las cosas en su sitio. Al principio, estos actores gozaban de la protección de las cortes de los príncipes alemanes, donde eran contratados honorablemente, pero más tarde algunos de ellos degeneraron y se desintegraron. Aquí tenemos la misma historia que en Inglaterra: proscripción y permiso renovado, restricciones aplicadas de forma incoherente, argumentos ad hoc y en gran medida obsoletos. Muchas de las prohibiciones oficiales y diatribas desde el púlpito evocaban puros celos de posibles rivales. Lo que *Prynne* hizo en Inglaterra, *Schröder* lo hizo en Rostock; el pietismo alemán, encabezado por *Spener* y secundado por *Gottfried Arnold*, repitió los argumentos del puritanismo. El pastor *Anton Reiser* luchó ciegamente y con malicia contra la Ópera de Hamburgo. Los actores seguían siendo excluidos de la Cena del Señor.(44) El problema de la posición social del actor seguía siendo grave en *el Wilhelm Meister de Goethe* y, sobre todo, en la *Theatralische Sendung*: pero aquí el teatro se convirtió en un puente entre el mundo de la clase media y el de la nobleza. De nuevo fue el clero quien se opuso celosamente a los proyectos de la compañía y cuyas prohibiciones hubo que sortear.45

La posición seguía siendo incierta en la Iglesia católica, y en *la Francia* católica llegó a ser intolerable.(46) Los actores italianos, súbditos del papa, parecían estar libres de excomunión, incluso en países extranjeros. Aun así, muchos papas -Inocencio XII, Clemente XI, Benedicto XIV, Clemente XIII- expresaron severamente su oposición a las representaciones públicas. Todavía en 1702 el arzobispo de Toulouse prohibió a los confesores, bajo amenaza de suspensión, absolver a los que habían asistido al teatro contra su prohibición. En Versalles, sin embargo, todo el problema estalló de nuevo en relación con *Tartufo, de Molière*, que, al tiempo que ponía en la picota a los intolerantes, también exponía a los allegados al rey involucrados en intrigas47. La obra fue proscrita, luego representada en 1664, y luego proscrita de nuevo. *Roullée*, de la Sorbona, quiso ver arder a *Molière*, *Boileau* lo defendió, al igual que *Chigi*, el legado papal, pero el arzobispo de París prohibió que la obra fuera vista, producida, leída o escuchada, bajo pena de excomunión. Cuando *Molière* agonizaba, en 1673, llamó a un sacerdote; después de que dos se negaran a acudir, vino un tercero, pero llegó demasiado tarde. El párroco de Saint-Eustache se negó a darle sepultura por la Iglesia; una petición de la

viuda de Molière persuadió al rey para que ordenara al obispo que permitiera el entierro; éste dio su permiso "con la condición de que se celebre sin solemnidad, en presencia de sólo dos sacerdotes y no durante las horas de luz del día; y que no se celebre ningún servicio público, ni en Saint-Eustache ni en ningún otro lugar". ..."[48] *Jean Anouilh*, en su *Mademoiselle Molière*, desnudó los asuntos del poeta en el escenario público; y *Mijail Bulgákov*, en las extremidades de sus últimos meses, escribió un *Molière* en protesta contra la opresión del estalinismo; su obra tuvo que ser abandonada tras siete representaciones.

Los pasajes de *Cipriano, Agustín* y los primeros concilios volvieron a aplicarse sin piedad a los actores. Para recibir los últimos sacramentos tenían que repetir una fórmula, en su lecho de muerte, en la que renunciaban a su ocupación. Esta fórmula era válida incluso si se recuperaban. Muchos se negaron y mantuvieron el honor de su profesión, otros pronunciaron las palabras y, tras recuperarse, dejaron de aparecer en escena.(49) Incluso en 1815, tras la muerte de una famosa actriz, una multitud indignada tuvo que exigir por la fuerza un réquiem en la iglesia de Saint-Roch. En 1691, los actores de la Comedie de París habían dirigido una petición a Inocencio XII, pidiéndole que levantara la excomunión, pero (y esto ocurrió a otros más tarde) el Papa los remitió de nuevo al arzobispo.(50) En 1735, Clemente XII emitió un breve ordenando que los actores fueran admitidos a la comunión, pero en muchas diócesis francesas esta reconciliación fundamental no se llevó a cabo. En 1694, en sus *Maximes et refléctions sur la comédie, Bossuet* recurrió a la dogmática, la teología moral, la historia de la Iglesia, la escolástica, la patrística e incluso Platón y Aristóteles para demostrar que ir al teatro era incompatible con la vida cristiana(51). Sus grandes contemporáneos eclesiásticos, *Fénelon, Fléchier, Bourdaloue, Massillon* (por no hablar de los jansenistas), apenas pensaban y hablaban de otro modo.

Aquí, por última vez, la Iglesia hablaba sobre la base de una tradición ininterrumpida, pero también irreflexiva y aceptada acríticamente. Incluso en sus orígenes, esta tradición era una extraña amalgama temporal de conciencia cristiana, ética helenística y orden social romano. Como hemos visto a lo largo de toda la trágica historia, era fundamentalmente ilógica; he aquí, como dijo *La Bruyère* de forma tan mordaz, una sociedad cristiana que promovía y admiraba la obra de artistas a los que, al mismo tiempo, expulsaba de su seno(52).

¿Puede desentrañarse este dilema mediante la evolución y la

reflexión? Cuando la Iglesia perdió su poder en la sociedad, llegó, lo quisiera o no, a aceptar la existencia del teatro; pero al hacerlo, ¿superó realmente su antiguo "complejo" o se limitó a reprimirlo? ¿O acaso esta rivalidad entre el drama de la obra y el drama de la vida, entre el hombre como "apariencia" y el hombre como "verdad", no expresa un problema fundamental? ¿Un problema que sigue surgiendo a niveles cada vez más profundos y para el que no existe una respuesta definitiva en la tierra? ¿No es acaso un problema *teológico*, y no es la situación ilógica el resultado de un intento inmaduro y prematuro de darle respuesta? Tal vez el actor encarne en realidad una tentación peligrosa para todos nosotros: la posibilidad de no ser nosotros mismos, la tentación de tener más de un "yo". Tal vez el filósofo (*Platón*) y el teólogo cristiano hayan "proyectado" esta posibilidad en una profesión concreta para liberarse de ella. Al menos en la Edad Media, el teatro había vuelto a evolucionar a partir *del mysterium* cristiano, como antes lo había hecho a partir de los mitos de la Antigüedad. ¿A qué condujo esto? ¿A una ambigüedad similar?

b. Del misterio al drama

En Occidente, el drama cultual, la liturgia centrada en la Eucaristía, que se desarrolla a lo largo del año y culmina en la Semana Santa(53) -que aún hoy, en la Iglesia oriental, es la fuente dramática de toda la vida cristiana-, desarrolló aspectos teatrales que ayudaron a transmitir la realidad cristiana. El clero se dividía en dos coros que se alternaban, los textos del canto llano se ampliaban con "tropos"54, los pasajes de la Escritura se asignaban a diferentes personas y se convertían en pequeñas escenas dramáticas; por ejemplo, las Marías en el sepulcro y las Vírgenes Locas hacían el papel del especiero o del vendedor de aceite. El Adviento (con la procesión de los profetas que lo predijeron), la Navidad y la Epifanía, la Pasión y la Pascua se desarrollaban de manera visible. Pero el elemento de comedia y excitación entró inmediatamente: lo terrenal, lo colorido y lo cómico se hicieron un hueco justo al lado de la alta seriedad, y tanto el clero, desempeñando su papel en el santuario, como los espectadores se divirtieron con ello; no pasó mucho tiempo antes de que se emitieran serias amonestaciones.55 El material crecía y crecía, los episodios bíblicos tomaban vida propia, luego venían las leyendas de los santos; bajo el impulso de una lógica interior y de un placer por el espectáculo, no se podía parar hasta que se montaron representaciones gigantescas, que duraban muchos días y en las que participaban

cientos de actores, ilustrando toda la historia de la salvación desde la creación, el paraíso y la Caída, hasta el Juicio Final; al final estas obras se asfixiaron en su propia falta de forma y se extinguieron. Pero no es éste el lugar para describirlas en detalle. Es importante señalar, sin embargo, que este proceso se hizo demasiado grande para el edificio de la iglesia; la obra se trasladó a la plaza del pueblo. Los laicos empezaron a representar papeles; al principio eran supervisados por el clero y luego -en gremios especiales- se hicieron cargo de la producción. El latín fue sustituido por la lengua vernácula e, inevitablemente, la mundanidad proliferó en la obra espiritual. Incluso la predicación del clero en aquella época empleaba elementos de crudeza, entretenimiento popular y payasadas para mantener la atención de los oyentes; el espectáculo se prestaba aún más a ese tipo de cosas. En obras como *El hijo pródigo, José y la mujer de Putifar* y *Las vírgenes sabias y necias*, el "mundo" puede reclamar la mitad de las escenas.

También hay que tener en cuenta que, en esta representación teatral del misterio de Cristo, la peripecia real -el sufrimiento de Cristo por nosotros- no podía representarse en absoluto; en consecuencia, todo el énfasis se pone en lo visible, a saber, la derrota (la Cruz) y la victoria (la Resurrección). Así, los adversarios y enemigos se estilizan, el diablo por un lado y los judíos por otro. Si Cristo es representado como el perdedor en la obra de la Pasión, le sigue la *Vengeance de Notre Seigneur*, una pequeña historia desenfadada del pueblo judío en la que el Vencedor visita a la justa retribución y aniquila a sus enemigos. Puesto que el mundo antiguo tiene una parte en las promesas -teste *David cum Sibylla-, sus* temas son instilados con nueva vida, por ejemplo, la Guerra de Troya, en el espíritu de las epopeyas cortesanas, aunque en otros aspectos el mundo caballeresco apenas tuvo influencia en este mundo escénico enteramente clerical y de clase media.[56] [57] En todas partes se mezclaba lo cómico-grotesco, lo cruelmente satírico, ese sustrato de locura que siempre aflora allí donde la erudición, el escolasticismo y la autoridad incontrovertible pretenden la verdad.*La Fiesta de los Locos* se celebraba dentro y fuera de la Iglesia; aquí se parodiaba la Misa en todas sus partes, a menudo obscenamente, y se ridiculizaba al clero, incluido el alto clero, en todas sus debilidades: la ambición política, por ejemplo. ¿No es cada clérigo, interpretando su "papel" sagrado, en su interior un Tartufo? Desenmascararlo es, sin duda, una obra de verdad y de honestidad. Basta con señalar un par de casos. En el reinado de Felipe el Hermoso,

una representación de la Resurrección y del Juicio Final fue seguida de una "procesión del zorro", una sátira amarga contra Bonifacio VIII. El martes de Carnaval de 1511, *Gringoire*, en presencia del rey Luis XII y con su aprobación, produjo una obra en la que Luis aparecía como "Príncipe de los Tontos" y el papa como "Madre Tonta", este último vestido de gala, con su tiara, ordenando a sus prelados que abandonaran el altar y la iglesia para atacar a los príncipes. A menudo, la Iglesia oficial ponía buena cara cuando se le presentaba la traviesa obra. En las obras "espirituales" representadas por los ciudadanos, el mundo (con toda la gama de mundanidades) seguía estando, al menos formalmente, en el ámbito de la Iglesia y de la historia de la salvación; así, los actores podían tomar prestado de las sacristías el atrezzo necesario. Pero la aparición de actores profesionales en el siglo XVI despertó una sospecha más profunda. La locura del mundo, puesta en la picota por la predicación de la Iglesia, fue retomada con entusiasmo y representada por los payasos; la ideología dialéctica de la "locura", en el humanismo (*Erasmo*) y en la Reforma, se jugó a un vaivén entre la Iglesia y el mundo, reformados y católicos; en el ámbito cristiano se volvió mucho más cáustica que las comedias de burla a la divinidad del mundo antiguo. Por ejemplo, en la obra *Les Blasphemateurs* el héroe principal es una especie de Don Juan ateo que, con sus mujeres y compañeros de borrachera, intenta desafiar a Dios; durante una orgía destinada a insultar a Dios de todas las formas imaginables, aparece el espíritu de la Iglesia con la intención de mover a los blasfemos al arrepentimiento, pero se encuentra con la burla y es ahuyentado; la orgía continúa, pero entonces aparece otro espíritu pálido, la Muerte, cuya fría mano agarra a cada uno de ellos y los entrega al diablo. La obra continúa en el infierno: Satán envía a sus secuaces por el mundo en busca de personas similares en tabernas y burdeles, para llenar su mesa festiva. El posterior *Don Giovanni* tiene sus raíces en esta obra "religiosa", que, en su ambivalencia, contiene ambos extremos. ¿Debe la Iglesia aplaudir (como León X aplaudió *la Mandragola de Maquiavelo* y él mismo la hizo representar en Roma) o debe prohibir? De hecho, hizo ambas cosas por turnos. La misma obra se permitía en una ciudad y se prohibía en otra. La situación se agravó sobre todo en *España*, el país clásico del teatro en Europa. Aquí, en forma de *autos sacramentales*, el juego espiritual duró más tiempo y experimentó el florecimiento más profuso, mientras que la mundanidad desenfrenada floreció en las comedias: ambas se unieron en la persona del estupendo genio teatral

Lope de Vega, que combinó la vida del aventurero más salvaje con la de sacerdote y (a veces) penitente. (También Calderón fue primero soldado, que había irrumpido por las armas en un convento al que había huido el asesino de su hermano; tuvo un hijo natural y más tarde fue ordenado sacerdote. Parecidos fueron *Tirso de Molina* y *Moreto*). Cuando *Lope* fue demasiado lejos con sus obras, Felipe II, en 1598, ordenó cerrar los teatros profanos de Madrid. Pero el poeta tuvo la astucia de seguir ofreciendo obras espirituales, y al cabo de dos años los teatros volvieron a abrir sus puertas. . . . ¿Cuánto hay aquí de mundano y cuánto de espiritual? Ambas cosas atraviesan el corazón de los poetas, de las obras y de la Iglesia que retratan. Cuando *Bossuet* lanzó su clásica diatriba contra el teatro, fue contestado por quienes se preguntaban por qué prelados tan extravagantemente ricos fulminaban contra los pobres de la escena en nombre del cristianismo. (58) Así que surge la pregunta: ¿Se ha reconciliado alguna vez la Iglesia, interiormente, con el teatro?59

c. Neutralidad precaria

Podemos seguir otra línea, una línea que se remonta a la Edad Media pero que sólo comienza a engrosarse cuando el drama espiritual se desvanece, a saber, el drama culto. Retomado por el humanismo, tuvo desde su origen un carácter principalmente pedagógico. Extrañamente, y de manera fortuita, retomó la tradición de *Plauto* y *Terencio*, es decir, ese medio cotidiano que *Hegel* consideraba el fin y la disolución del verdadero drama. La única voz que nos llega del gran silencio entre los siglos V y XII es la de la monja *Hrosvitha* en el siglo X, que escribió seis leyendas dramáticas al estilo de Terencio. Hubo algunos intentos en el siglo XII: las obras eran representadas por estudiantes;60 los clérigos practicaban su latín escribiendo comedias. En la Italia del siglo XV, las comedias romanas se imprimían, explicaban, reformulaban, representaban e imitaban. *Terencio*, expurgado o no, era el pedagogo recomendado por la Iglesia: no sólo inculcaba un latín urbano (razón por la que *Erasmo* le tenía en tan alta estima), sino que también enseñaba buenos modales (lo que no significaba moralidad). Encarnaba la práctica de la vida frente a la teoría escolástica. Fue representado por estudiantes y escolares; *Eneas Silvio Piccolomini* lo recomendó y él mismo dramatizó temas del mundo antiguo. Para *Melanchthon* Terencio era *orationis et vitae magister;*61 *Lutero* recomendaba el estudio y la representación de las comedias de Terencio como espejo de la vida,62 lo que conseguía

alejar a los jóvenes del "estado de soltería, del celibato y de la prostitución". Así se intentó crear un "Terentius christianus", refundiendo el drama bíblico en esta forma, lo que significaba que los personajes bíblicos se convertían en "ejemplos morales" (que, según la Biblia, no lo son); José, Judit, Ester, etc., se convertían en héroes criptocristianos de la virtud. *Gnaphaeus* escribió, entre otras cosas, su *Acolastus*, la historia del hijo pródigo (1529). Su intención era *materiam theologicam komikos tractare*. Se trataba de mostrar de forma práctica y corporal tanto la enseñanza de la Reforma como la de la Contrarreforma (los grandes españoles, el drama jesuita). De hecho, la praxis, el aspecto moral, seguía siendo el factor común. En consecuencia, las obras de teatro de los siglos XVI y XVII ilustraron temas de la Biblia y del mundo antiguo alternativamente y sin ninguna dificultad, en todos los campos, en todos los países y en forma de tragedia, comedia, drama, ópera y ballet. Era secundario si la virtud de la firmeza se demostraba en un héroe "estoico" del modelo antiguo o en un mártir cristiano. Con la impresión de ediciones de *Séneca* y *Eurípides*, el caudal de temas y motivos empezó a engrosarse; se debatía sobre la dialéctica de la representación y la humanidad, la razón y la pasión, el amor y el honor o la ventaja política, y se ampliaba el campo de tensión antropológica. En general, todo ello se desarrollaba en el plano común y neutralizado de las convenciones respetables y de la laicidad cristiana, donde las buenas maneras, la edificación y el entretenimiento se estimulan mutuamente, aunque este último, si bien puede suscitar emociones sanas, no debe conmover demasiado profundamente.[63] La Revolución Francesa interrumpió esta tradición de moderación al liberar una avalancha de obras rabiosas, antirreligiosas y anticlericales, pero pronto se restableció la tranquilidad en el Imperio; el humanismo de Weimar, que se prolongó, aguado, a lo largo del siglo XIX, ya señalaba su declive, y *Hegel* analizó esta larga y tibia tradición, situándola en su contexto en una historia del Espíritu que lo abarcaba todo.

Sin duda, toda esta época, tanto si avanzaba desde el reino del drama teológico hacia el mundo del teatro secular como si retrocedía desde el teatro de la vida (*Terencio*) hacia el drama cristiano, estaba dominada por la tensión que tira de la existencia cristiana y el juego de roles de un lado a otro. Este fue el caso en *Shakespeare* no menos que en *Calderón*, en *Racine* como en *Goethe* y *Grillparzer*, hasta *Hofmannsthal*. Casi no importa si esta sabiduría ética generalizada tenía o no un rostro cristiano. El atrezzo puede ser cristiano e incluso

católico (a menudo en *Schiller*), pero lo que se representa no es la fe, sino el hombre: el hombre en sus momentos más elevados y encantados, triunfando sobre los demás o sobre sí mismo; el hombre derrotado, en última instancia cara a cara con su limitación, la muerte. *Everyman, Hecastus, Jedermann*, con raíces en las leyendas de la antigua India, podrían representarse en todos los idiomas, tanto como drama humanista como cristiano; podrían tomarse para representar el énfasis católico en las "obras" o (igualmente bien) el enfoque protestante de la "fe". Lo mismo puede decirse de *Fausto*. Se refiere a cualquiera que anhele secretamente escapar de la finitud, como el viejo *Alejandro* de la leyenda, y el aún más viejo *Prometeo*. ¿Hay aquí algo distintivamente cristiano, en la representación dramática de lo humano? También aquí, en última instancia, queda abierta la cuestión de qué significado tiene para la Iglesia y la teología toda esta intensa historia de la escena.

3. *Sobre la relevancia teológica el teatro cristiano en la Historia*

Aquí sólo podemos intentar dar una respuesta provisional a este conjunto de cuestiones, sobre todo porque estos problemas son en sí mismos preliminares a nuestro tema actual. Todo lo que aquí se dice es provisional y requeriría una fundamentación más exhaustiva. En un primer momento, sólo nos interesa establecer algunos puntos que nos permitan relativizar el hiato entre la existencia cristiana y la escena, hiato que se encuentra en la base del planteamiento de Hegel. Comprobaremos que *Hegel* tiene razón: la profundidad a la que, en el cristianismo, se espesa la trama teológico-dramática no puede mostrarse en la escena, como tampoco las consecuencias decisivas de este acontecimiento, es decir, la transformación de toda la condición del mundo, el advenimiento oculto del Nuevo Eón. A pesar de ello -y aquí retomamos y ampliamos lo que, al final de nuestra crítica de Hegel, veíamos como "el catolicismo que va más lejos"-, si existe el teodrama (por intangible que sea en su núcleo), y si se trata fundamentalmente del acontecimiento de Dios que se hace hombre y de su acción en favor del mundo, deben existir formas dramáticas (legítimamente) de presentarlo, aunque sean indirectas, arriesgadas, precarias y ambiguas. Y esas formas de presentación, a las que ahora dedicamos nuestra atención, deben arrojar conclusiones respecto a la naturaleza de ese mismo teo-drama. Nos encontramos ante cuatro elementos del drama cristiano, que pueden distinguirse históricamente

y en función de su contenido.

a. El drama de la salvación hecho visible

El juego espiritual que surge de la liturgia de la Edad Media[1] es, en primer lugar, una contemplación que hace visible y viva la historia de la salvación. Esto se desprende de los textos de la misa, del contexto más amplio (los ciclos de Navidad y Pascua) y de la Biblia en su conjunto, que nos proporciona una clave de lectura de los episodios que continúan la historia de la salvación (en primer lugar, la vida de los santos). Esta contemplación de algo que se presenta visiblemente a nuestra mirada nos impresiona por la naturaleza asombrosa y paradójica de esta historia única que realmente ha tenido lugar; se nos hace forzosamente consciente de lo que *Kierkegaard* llamaba "simultaneidad", y en la que los *Ejercicios Espirituales* ponen tanto peso. A estas dos experiencias, es decir, "es realmente verdad" y "estoy allí", el elemento teatral añade un aspecto más, quizá más oculto: el pensamiento de que aquí se está representando algo para mí despierta la comprensión más profunda de que todo lo que ha sucedido es "para mí"; ha sucedido por mi cuenta y, por tanto, en última instancia, tiene un derecho sobre mí.

Hasta aquí el aspecto existencial. En cuanto al contenido, la "puesta en escena" de la historia de la salvación oscurecerá probablemente algunos de sus aspectos, desplazándolos al primer plano, pero también iluminará inesperadamente otros, revelando por primera vez su dramatismo. Otros, de nuevo, permanecerán inalterados en su contenido, sin verse afectados por el hecho de hacerse visibles. Ya hemos mencionado un ejemplo de cómo puede oscurecerse un aspecto: las tan citadas disputas entre la Iglesia y la Sinagoga nunca penetran en las profundidades de la dialéctica de Romanos 9-11; interpretarlas en los fáciles términos de ganancia y pérdida sólo puede tener un efecto destructivo sobre las cuestiones teológicas. Las obras de Pascua, sin embargo, son singularmente iluminadoras; al retratar ingenuamente el descenso de Cristo a los infiernos, median la conciencia de una acción que todo lo transforma. De este modo, continúan la obra de una teología que estaba viva en la predicación patrística y en los frescos e iconos de la Iglesia oriental, pero que había sido sofocada casi por completo por la sistematización de los escolásticos[(2).] Es significativo que esta obra formara parte de la liturgia de la Iglesia desde el siglo X; a partir del siglo XI se independizó gradualmente y fue, de hecho, la semilla fructífera de la

que brotaron las demás obras espirituales. Su perspectiva se centraba en el misterio eucarístico y, al mismo tiempo, en todo el drama de la salvación. Las consecuencias para la teología de una comprensión genuinamente dramática del *descensus* son inconmensurables; las iremos encontrando continuamente. Es a partir de este centro, en la medida en que permanecen en contacto con él, que los demás episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento tienen su relevancia dramática; allí donde se convierten en unidades independientes corren el peligro de ser meramente episódicos, moralistas o simplemente entretenidos.

Sin embargo, podemos hablar del juego espiritual que se infló a sí mismo hasta representar toda la historia de la salvación: era una forma infantil de ver todo el mundo antiguo (que carecía de historia) en términos históricos; no sólo se contaba esta historia a sí mismo en épicas crónicas mundiales como la de *Otto von Freising* o *Vincent de Beauvais*, sino que lo hacía para "estar allí" corporalmente. El objetivo era hacer coextensiva, por una vez, la breve duración de la vida del individuo con toda la duración de la vida del mundo.

Debemos mencionar otro fragmento del conjunto deforme, a saber, el Juego del Anticristo. Éste tomó forma de leyenda desde tiempos tempranos; se desarrolló en amplias proporciones latinas en la Obra de Tegernsee (siglo XII) y se propagó en varias lenguas europeas.[3] Naturalmente, aquí existe el peligro de equiparar ingenuamente el tiempo de hoy con el tiempo del Fin; el peligro surge al situar la obra en el presente o incluso al politizarla realmente (como ocurre en la Obra de Tegernsee, donde el "último" Emperador devuelve su corona y su cetro a Dios, pero el Anticristo se los arrebata).[4] Por otra parte, existe una justificación teológica explícita para hacer dramáticamente presente el carácter escatológico del "hoy": "ahora han venido muchos anticristos" (1 Jn 2:18). Las obras del Juicio Final dramatizan lo que se representaba en las esculturas de los pórticos de las catedrales: el gigantesco proceso que se está realizando a lo largo de la historia del mundo de una manera que no podemos imaginar. En efecto, el teatro puede revelar aspectos que las artes plásticas y gráficas no pueden: ¿cuál es el lugar de la intercesión en el Juicio? ¿Qué logrará María en mi nombre con su Hijo? ¿Hasta dónde llegan los misterios de la "comunión de los santos" y la "transferencia de méritos"? Quizás el drama diga demasiado sobre esto, quizás demasiado poco. Pero en cualquier caso señala el Juicio como algo que tiene el poder de decidir el destino eterno.

b. Centrado en la Eucaristía

Al igual que las obras de teatro de la Edad Media toman su punto de partida en la celebración de la Eucaristía, expandiéndose desde ese centro, los *autos sacramentales* españoles toman todo el panorama de la historia de la salvación y de la historia del mundo y lo conducen de nuevo al centro eucarístico. Se pueden encontrar defectos en el género literario como tal y en el mayor o menor gusto de la producción individual. Sin embargo, hay algo asombroso en la capacidad de estos escritores para tomar casi cualquier tema -incluso el más mundano, por ejemplo, el drama de pasión, locura y venganza de Lope *La locura por la honra- y* mostrarlo impregnado del misterio eucarístico; parece estar en el límite entre la segunda visión teológica y la bravuconada del escritor. Todos los temas de la mitología antigua se hacen transparentes sin esfuerzo para el misterio central: aquí Cristo aparece como el verdadero Orfeo en busca de Eurídice, el verdadero Hércules, Jasón, Perseo, el verdadero Eros con su Psique, el verdadero dios Pan, etcétera. Las prefiguraciones del Antiguo Testamento se presentan al poeta de forma bastante automática. Pero, como hemos dicho, incluso el material dramático puramente secular se transforma en espiritual, mostrando que tiene un potencial interno para la interpretación espiritual que sólo necesita ser actualizado. En el escenario*, Calderón* lleva a cabo una auténtica *reductio mythologiae in theologiam* que se sitúa a la altura de los esfuerzos de *Buenaventura* y *Schelling*. Es cierto que muchas obras del Corpus Christi no tienen relación directa con la Eucaristía y sólo hacen referencia explícita a ella en su conclusión, pero qué magnífico es esto, por ejemplo, en *El gran teatro del mundo*, donde, una vez concluida la obra de sus vidas, los que han sido considerados dignos son invitados a la mesa de bodas celestial donde están el cáliz y el anfitrión, y el Maestro de la obra del mundo dice:

Contemplad el banquete de bodas que os han preparado,
El pan ante el que se arrodillan los ángeles
Y la angustia se apodera de todos los Salones del Infierno;
Que salga ahora quien pueda sentarse conmigo. . . .

Aquí se ha hecho completamente visible la analogía de lo secular y lo espiritual, del reino de la naturaleza y del reino de la gracia: cada polo ilumina al otro. Todo se funda en una fe inquebrantable en la presencia eucarística del Señor, que es el foco de la presencia invisible de todos los misterios cristianos de la fe[5]. Y el misterio eucarístico

muestra su centralidad apareciendo como la consumación universal; temporal y objetivamente hablando, las interrelaciones de la naturaleza, del destino, de los elementos astronómicos e históricos del mundo van por delante; tienen una cierta autonomía, pero sólo en equilibrio, pues desde el principio han sido concebidos y creados con vistas a este misterio. Poseen un simbolismo particular que, si bien da lugar a un sistema de relaciones inmanente y poético, permanece sin embargo esencialmente abierto a un sentido superior. Cuando es necesario, las *comedias* pueden transformarse en *autos sacramentales* (pero no a la inversa: *gratia supponit naturam*); pero en este caso deben ser totalmente fundidas y refundidas; la pluralidad flotante de sentido del símbolo natural debe ceder el paso al sentido único que el hombre tiene el privilegio y la obligación de asumir a la luz de la Encarnación de Dios.(6) Así, al final de la reelaboración espiritual de la obra *La vida es sueño*, los cuatro elementos del mundo preparan la comida mística para el hombre pecador y absuelto: el agua del Jordán lo limpia, la tierra ofrece trigo y vides, el aire modela las palabras de la consagración y el fuego es el acontecimiento mismo.7 Aquí, básicamente, el teatro es la analogía autoactualizadora entre la creación y la redención; la analogía se descubre y se contempla en toda la seriedad de la verdad puesta de manifiesto, pero mantiene una conciencia de la fluidez de los significados, una conciencia que reconoce la creación en su funcionalidad (y en esa medida su irrealidad), ve a través de ella y le permite su validez limitada.

c. Mito y revelación

El teatro español es capaz de tratar todos los temas históricos, eclesiásticos, políticos y personales; pero nunca se convierten en historia real en su escenario simbólico. Así pues, frente a toda esta tradición teatral debe surgir otra que exponga la sobria dureza de una situación histórica bajo la iluminación cristiana. En principio, tal forma existe en el martirologio primitivo y, se quiera o no, este teatro se desarrolla siempre en un marco político, ya se trate del cosmos cristiano y el pagano, o de la Santa Iglesia y el Estado cristiano que se resiste (Becket) o, finalmente, de la lucha personal entre cristianos, en la que uno tiene que defender los valores y deberes de la cristiandad terrenal y el otro tiene que representar los del nuevo eón (cf. los grandes dramas de *Reinhold Schneider*). En *el Polyeucte de Corneille*, sobre todo si lo vemos con los ojos de *Péguy*, tenemos una obra martirial que implica todo el complejo de problemas existentes entre

la civilización pagana (donde los individuos pueden ser muy civilizados) y la resolución cristiana, con su cultura del corazón bajo la influencia de la gracia. Las cambiantes relaciones entre el cristiano y el mundo dan lugar a innumerables y siempre nuevas situaciones dramáticas en las que, mientras la acción ocupa el primer plano, el fondo muestra una confesión de fe en y a través del sufrimiento. Cada vez más, lo directo puede pasar a lo indirecto (*Eliot*); los límites entre la acción propia de la persona y el dejarse utilizar sólo pueden determinarse por separado en cada situación singular.

En su acción, aunque actúe como "héroe" en el escenario, el cristiano se sitúa siempre en el discipulado del Señor. Más aún: en la medida en que el testimonio de su vida cristiana es un modo dramático de la presencia de su Señor, que sigue actuando y sufriendo en su "Cuerpo místico", surge una nueva dimensión dramática -aunque sólo alcanza su plenitud en el contexto de un concepto católico de la Iglesia. Aquí se hace transparente alguna situación social o política trascendental: a través de ella discernimos el drama cristiano primigenio que se juega entre Dios y el mundo en la figura central de Jesucristo. Ya hemos llamado a esto una *postfiguración* para evitar la palabra (postcristiana) "mito". En la medida en que, en el cristianismo, la norma de conducta cristiana es en sí misma dramática, podemos vislumbrar desde esta atalaya un auténtico género dramático cristiano que -dado *el kairós* artístico *adecuado- puede* situarse al lado de la tragedia clásica de *Esquilo* y *Sófocles*. Como veremos, algunas obras de *Shakespeare* alcanzan este nivel teológico. La conexión con la imagen primigenia no tiene por qué hacerse explícita, ni es necesario que el propio dramaturgo sea consciente de ella: simplemente está ahí, en la medida en que la obra está escrita desde dentro de un horizonte particular de fe y conciencia. Naturalmente, si la obra ha de ser objetivamente comprendida, este horizonte es tan esencial como la realidad de Zeus o Apolo o los Eumcnides en la tragedia clásica. Intentar abstraerse de este horizonte teológico y reducirlo a las categorías psicológicas ordinarias de un "gran personaje" es necesariamente malinterpretar el núcleo de la acción. Tanto *Goethe* como *Hegel* sucumbieron a ello en sus interpretaciones de Hamlet.

Que nadie diga que después del drama de Cristo se ha dicho y mostrado básicamente todo, que el drama está agotado. Nadie conoce todas las implicaciones de la acción de Dios que tuvo lugar en Cristo; la historia de la Iglesia y del mundo está ahí para sacarlas a la luz, no sistemática, sino dramáticamente. En el sufrimiento del Dios-hombre

se ha dejado un papel para el creyente, y evidentemente no es un papel superfluo o prescindible (Col 1,24); la acción y la Pasión de Cristo pueden calificarse con razón de "simbólicas" (*Orígenes*) en vista de la interpretación de este "símbolo" por el cuerpo de Cristo que es la Iglesia. "Hará obras mayores que éstas, porque yo voy al Padre" (Jn 14,12; cf. 5,20). A este respecto, se plantea la cuestión de la integración de la historia de la Iglesia, y de la hagiología en particular, en el marco de una teología global. Sin duda, tal proyecto no se llevará a cabo nunca sino de manera fragmentaria. Nuestro planteamiento no presenta ningún obstáculo a tal intento de integración; las obras de arte ficticias que hemos colocado aquí en primer plano sólo pretenden ser un punto de partida; de ellas debe surgir un conjunto de categorías interpretativas para una teoría teodramática que pretenda hacer justicia a la existencia cristiana concreta en sus dimensiones personal, social y política.

d. El cristiano, en última instancia, el único socio posible

Hay una confirmación más (derivada del propio proceso de decadencia) de la interrelación del cristianismo y la dimensión dramática, o más bien de la Iglesia y el drama, que podría incluso dar lugar a un renacimiento no esperado. Por encima de todas las revoluciones y democratizaciones, la Iglesia, tanto en su contenido como en su forma, sigue representando la absolutez del plan divino eterno; y esta absolutez, incluso allí donde es resistida y combatida con vehemencia, sigue siendo la lámina y el contrapunto indispensables contra los que el drama genuino puede surgir e incendiarse. *Reinhold Schneider -en* un lenguaje deliberadamente antimoderno- lo ha expresado así:

> Una tragedia sólo puede tener lugar donde hay leyes inamovibles, leyes fundidas en bronce; . . donde no hay forma, no hay necesidad. . . . Así, todas las obras reales *de Shakespeare* terminan con la restitución y reconfirmación de la corona; su posición está más allá de cualquier ataque, sean cuales sean las fortunas que haya sufrido. . . . El dramaturgo trágico necesita mostrar el más alto grado de capacidad organizadora, de orden interior, y eso significa, sencillamente, que no puede ser un revolucionario. La tragedia,. . . aunque ciertamente ve la revuelta como una característica inerradicable del mundo, no la considera absoluta. No existe la tragedia revolucionaria; el propio término es una contradicción(8).

Esto también se aplica a *Schiller* y a quienes le siguieron. Ya hemos visto que Schiller en particular, dondequiera que se rebele contra "la

corona" (*Don Carlos, Wallenstein, Wilhelm Tell*, por no mencionar *Die Räuber* y *Kabale und Liebe*), la necesita como un fantasma contra el que el héroe pueda probar su fuerza. También *Sartre*, en *Le Diable et le bon Dieu*, necesita ese fantasma; de hecho, todo *homme révolté* lo necesita, no sea que su blasfemia resuene y se apague en el vacío, escandalizando simplemente a unos pocos cristianos (que, de todos modos, hace tiempo que han sido dados por perdidos). ¿Por qué *Shaw* necesita disculparse en sus largas introducciones, cuando nos transporta a la época de las persecuciones cristianas en *Androcles y el León* o nos presenta a una heroína moderna que lucha contra las fuerzas reaccionarias en su *Santa Juana*? No vale la pena ir al teatro para ver a un "personaje fuerte" o para que nos presenten una situación social lamentable que pide ser cambiada o, en fin, para enfrentarse a la desesperanza y al absurdo de la existencia o para ver al público amontonado de improperios. Si el teatro estuviera agotado, sin ver ningún camino de vuelta a las obras clásicas de la escena y ningún camino hacia adelante, *R. Schneider* seguiría abrigando una esperanza utópica; dejémosle expresarla en su lenguaje y sus categorías:

> Hay una dimensión dramática y trágica esencialmente cristiana, y no es otra cosa que el reflejo mil veces y siempre inadecuado del incomparable diálogo entre el Rey encadenado, que es la Verdad, y Pilatos. Lo trágico hace estallar los límites de la tierra. . . . Para el cristiano, hay una tragedia bajo la gracia y una tragedia sin gracia. La tragedia bajo la gracia es lo que experimenta el hombre que quiere hacer la verdad y es derribado porque la verdad no puede hacerse en este mundo; la tragedia sin gracia es la suerte del hombre que no quiere la verdad. Por lo tanto, no es correcto decir que el cristianismo ha abolido la tragedia a través de su predicación de la gracia; a lo sumo ha abolido ciertas formas de tragedia. Pero tal vez sólo se opone a la idea errónea de que la tragedia es exclusivamente la caída del hombre en el abismo irrevocable, la desintegración *ineluctable* del hombre con lo divino; pues significaría un estrechamiento insostenible de la tragedia antigua si se pensara que la revuelta o reversión que retrata es *esencialmente inmutable*. Lo contrario es cierto: los antiguos dramaturgos trágicos siempre nos condujeron, por el poder de lo trágico mismo, a ese límite donde la ley trágica ya no opera.
>
> La relación trágica con la verdad -y la verdad siempre se entiende como algo que hay que representar y sólo puede entenderse como tal- es el nervio del drama cristiano. De ello se deduce que el drama se convierte en un juicio: se desvía hacia el Último Día. El fuego estalla en el último acto: el Juez está presente, lo terrenal se hace añicos al encontrarse con la Verdad. . . . Esto debería dejar claro cuál es el significado del drama para nuestros tiempos; podemos buscar en el drama algo que ningún otro género poético puede proporcionar, y no hay perspectiva de hacer frente al desafío contemporáneo con los

> medios del arte a menos que tengamos un drama cristiano. . . . Pero estamos envueltos en tal penumbra de incertidumbre, tan enredados en excusas, ansiedades y tibiezas -en resumen, nos hemos hundido tan bajo en la mentira- que nos falta sobre todo el trágico coraje de decir y hacer la verdad. La verdad no ofrece protección, seguridad o paz con el mundo: exige un conflicto apasionado, una disposición a morir, por parte del hombre que está en paz en su espíritu. Aunque todos los grandes dramaturgos de la era cristiana estuvieron en parte determinados por el espíritu del cristianismo, podemos decir, tal vez, que la cualidad dramática y trágica de la vida y de la fe cristianas no ha encontrado todavía una expresión exhaustiva. El hecho de que, en la época en que los escenarios inglés, español y francés estaban en su momento más creativo, el drama (mal entendido como "teatro") no fuera reconocido por la Iglesia puede haber tenido mucho que ver con esto. En cualquier caso, la poesía y el teatro alemanes se desarrollaron demasiado tarde. Nuestra única esperanza es que se produzca un encuentro entre la Iglesia y el arte dramático en el que lleguen a ver que tienen ciertos objetivos en común.9

Aquí hemos llegado al polo opuesto de la teoría del drama *de Hegel*. Hemos visto (más arriba, C.2.d) que el catolicismo "va más lejos" que ese "fin" del drama indicado en el análisis de Hegel. *Schneider* lo retoma ahora y lo desarrolla. Sin esta continuación de la dimensión dramática más allá del "fin" que le asigna *Hegel*, incluso el realismo de la izquierda post-hegeliana de la transformación del mundo -ya no en el escenario, sino en la realidad vivida- carece de meta. Así pues, también en el escenario real del mundo existe un último o bien, que *Schneider* revela clarividentemente como la alternativa de la tragedia bajo la gracia frente a la tragedia sin gracia: nos lleva a la ruina o bien el sinsentido o bien el Dios "que destroza amablemente lo que construimos y lo derriba sobre nuestras cabezas" (*Eichendorff*). Donde *Schneider*, en su interpretación histórica, habla de "la corona", nosotros, de acuerdo con su línea de pensamiento, podemos hablar del "Rey encadenado ante Pilatos" como el "poder divino impotente", la "poderosa impotencia de Dios" en el mundo. Es posible que, hoy en día, los límites entre las dos formas de tragedia se hayan vuelto menos claros: el mártir cristiano está sumergido en la marea de martirios sin nombre, la voz del testigo cristiano ya no penetra en el ruido del mundo de las máquinas y, para confundir el panorama, muchos no cristianos interpretan un papel que en realidad está destinado al cristiano. Nos hemos acercado mucho más que *Calderón* o incluso que *Shakespeare* a esas regiones ocultas donde tiene lugar el juicio del mundo. Pero nadie, cristiano o no cristiano, puede vivir sin emprender el discernimiento de los espíritus. Precisamente por eso el drama, como representación de la existencia en su sentido (y en su significado

encubierto), es una posibilidad, quizá incluso una necesidad urgente para nuestra época.

Al mismo tiempo*, Schneider* muestra también el camino para salir de las ambigüedades de las que, históricamente, la escena no ha podido librarse: cuando estaba en su apogeo creativo, el drama fue malinterpretado como "teatro" -en un sentido peyorativo- y, por tanto, no fue reconocido por la Iglesia. Hay que tener en cuenta la necesidad inerradicable del hombre de ser entretenido: el teatro no es una ilusión pecaminosa, sino la necesidad y el placer de verse representado por otro; en esta "máscara" la "persona" se pierde y se encuentra a la vez. (Aquí *Hofmannsthal* tiene mucha más perspicacia que *Schneider*.) Tampoco debemos olvidar hasta qué punto el drama escolástico de las épocas de la Reforma y el barroco y el drama del idealismo pretendían ser una institución moral. *Schiller* no hacía más que llevar a buen término los esfuerzos *del Sturm and Drang* en nombre de una escena nacional. Así también *las* "obras didácticas*" de Brecht* pretendían explícitamente ser una escuela para vivir.

Si ambas cosas se mantienen unidas, es decir, la necesidad intrínseca del juego (que *Tertuliano* y los puritanos y pietistas malinterpretaron) y el intento serio de discernir los espíritus ante la tragedia velada de la existencia, no tiene por qué haber nada inevitable en el enfrentamiento histórico entre Iglesia y teatro; el escenario no tiene por qué profanar necesariamente el *mysterium*. Sin embargo, nuestra tarea aquí no es justificar la posibilidad del teatro cristiano ahora y en el futuro, sino reflexionar sobre la dimensión dramática interior de la revelación que, en puntos cruciales (C.2.d), *Hegel* no supo interpretar correctamente. El peso abrumador de la realidad material (C.3.C) no es un argumento contra la posibilidad del drama, y mucho menos contra el carácter dramático de la existencia bajo la revelación. Pero si la revelación es la condición previa última a partir de la cual la existencia (y su imagen reflejada, el drama) puede experimentar una tragedia genuina -y no una tragedia que se disuelve en el sinsentido-, el camino está despejado para que obtengamos una visión de los elementos dramáticos inherentes a la revelación misma.

E. TEOLOGÍA Y TEATRO

Mirando retrospectivamente como teólogo a los miles de intentos realizados desde la época medieval para presentar en escena el contenido dramático de la revelación cristiana, no se puede decir que estos esfuerzos hayan sido en vano o que no hayan producido nada de consecuencia teológica. Por otra parte, se puede decir sin exagerar que nada de esto ha tenido una influencia fructífera en la teología sistemática. A ningún libro de texto teológico le ha merecido la pena referirse a los nombres de *Shakespeare* o *Calderón*. Hemos mostrado, sin embargo, que todas las tendencias teológicas influyentes de hoy -conscientes de las insuficiencias de la sistemática tal como se ha practicado hasta ahora- convergen hacia una teoría dramática teológica, pero sin ser capaces de alcanzarla; esto se debe en parte a que no son conscientes de su convergencia mutua y a menudo imaginan que pueden arreglárselas solas, o de dos en dos o de tres en tres. Ha llegado, pues, el momento de intentar una síntesis: la teología lo está pidiendo desde dentro, y desde fuera -desde el drama- tenemos mucho material a nuestra disposición.

No se trata de refundir la teología en una nueva forma que antes le era ajena. La propia teología debe reclamar esta forma; debe ser algo implícito en ella, manifestado también explícitamente en muchos lugares. En efecto, la teología no puede ser otra cosa que una explicación de la revelación de la Antigua y la Nueva Alianza, sus presupuestos (el mundo creado) y sus fines (su infusión de vida divina). Esta revelación, sin embargo, en su forma total, en lo grande y en lo pequeño, es dramática. Es la historia de una iniciativa de Dios para su mundo, la historia de una lucha entre Dios y la criatura por el sentido y la salvación de esta última. Inmediatamente surge la pregunta de si el resultado de esta lucha está predeterminado o es incierto. ¿Sabemos cómo acabará el quinto acto? Nos guardamos de responder a esta pregunta por el momento; basta con darnos cuenta de que está ahí, ya que, una vez que hayamos tomado conciencia de ella, nunca desaparecerá: la encontraremos en todas partes. Todo depende de cómo se responda, desde el "era muy bueno" del relato de la creación, hasta el problema del "árbol de la ciencia del bien y del mal", hasta el problema de la Ley, de la que se dice que no es difícil cumplirla (Dt 30,11ss.), y que, sin embargo, fue promulgada para

demostrar al hombre que no puede cumplirla (Ga 3,19). De ella depende el problema de la redención, por la que Cristo ha expiado todos los pecados del mundo y, sin embargo, juzgará a cada uno según sus obras; así como el problema del "despojo del poder" de todas las potencias cósmicas que se oponen a Dios -que, sin embargo, siguen dominando más que nunca la historia del mundo, siguen lanzando desafíos al Vencedor (Ap 9,11ss.) a pesar de que éste ha librado y ganado su batalla final "de una vez para siempre" y se ha "sentado a la diestra de Dios, para luego esperar...". . ." (Heb 10,12s.). La teología siempre tendrá que reflexionar sobre todo esto, sin llegar nunca a una conclusión acabada; por mucho que intente crear una presentación sistemática, debe dejar espacio para este aspecto dramático y encontrarle una forma de pensamiento adecuada.

Desde el principio tiene dos caras: una es contemplativa, vuelta hacia dentro para reflexionar sobre lo que ha visto, que necesita ser contemplado de nuevo cada vez, ya que excede la capacidad del ojo humano: sin embargo, tal contemplación no es suficiente, con el resultado de que la contemplación siempre lleva al contemplativo a la acción. Esta ley está siempre presente en la tradición, desde los primeros comentarios bíblicos, pasando por la *especulación* alejandrina, capadociana, agustiniana y dionisíaca, la teología monástica de los Padres sirios y egipcios, hasta la época medieval y moderna en las órdenes religiosas de Oriente y Occidente. Toda especulación contemplativa y mística en el cristianismo ha tenido siempre su lado activo, a través del cual participa en la lucha católica por la salvación del mundo.

La otra cara de la teología se vuelve hacia el exterior, en la apologética, la crítica y, cuando es necesario, la polémica; está esencialmente en diálogo con todos aquellos, cercanos o lejanos, que no comprenden o que interpretan mal lo que han comprendido. Han sido innumerables las conversaciones teológicas desde las de *Aristo de Pella* y *Justino* con los judíos, *Minucio Félix* con los paganos; las ha habido imaginarias y completamente reales (como la de *Orígenes* con *Heráclides*); obras enteras (como *el Contra Celsum de Orígenes* o los tratados polémicos *de Agustín*) se han escrito en forma de diálogo en respuesta a ataques formulados desde fuera. También tenemos ejemplos del monólogo dramático (*Agustín, Boecio*), de la imitación del diálogo platónico o, en el *Symposion* de *Metodio*, de la contienda oratoria.[1] La teología escolástica medieval[2] sigue procediendo sustancialmente por la vía del diálogo: la pregunta (*quaestio*) se sitúa

en el centro, a la izquierda están las razones a favor de ella, a la derecha las que están en contra; *sic et non*, se elabora la respuesta, pero incluso en su forma final está flanqueada por *las objectiones* y *responsiones*. A partir de estas pequeñas células dramáticas se construyen los grandes organismos de *las summae*. Este género literario se mantiene intacto hasta la época barroca, aunque cada vez está más invadido por el tratado monológico. En efecto, desde los primeros tiempos encontramos el resumen concentrado, la "guía del viajero" por el amplio territorio de la teología -el "manual" (*Agustín*, y luego *Erasmo*, que en su introducción habla en favor de una "fórmula breve" de creencia)-, el *Itinerarium (Buenaventura*), el *Compendium (Tomás*); pero en lo que se refiere a los grandes teólogos no hay peligro de que esta práctica destilación sustituya al género propio y primario, que es siempre cuestionador, abierto y buscador. Tampoco podía ser de otro modo en una época en la que la teología y la exégesis estaban tan cerca la una de la otra (como seguía siendo el caso con *Tomás*) y la interpretación de la Escritura estaba siempre en contacto con el drama de la revelación. Pero cuando la exégesis comienza a seguir su propio camino y se hace "científica", la dogmática se convierte cada vez más en un "libro de texto", y sólo la apologética, situada antes que las otras dos, conserva una apariencia de diálogo. Ahora, sin embargo, esta última, que ya no se nutre del drama de la revelación, se parece más a un manual de instrucciones de esgrima o lucha libre. Las respuestas ya están preparadas, no se permite que la pregunta suponga un verdadero desafío ni tampoco la persona del interrogador. Al final, los interrogadores se vuelven tan insistentes y sus preguntas tan clamorosas que ninguna respuesta prefabricada tiene valor. En los Evangelios, no podemos adivinar a partir de la pregunta cuál será la respuesta de Cristo; casi siempre la respuesta es tan inesperada que suena como si no hubiera respuesta. ¿O tal vez el interrogador se equivocó de pregunta? Toda respuesta procede del Espíritu Santo creador. Por supuesto, la teología no puede pensar en competir con la palabra de la revelación; pero a menos que también esté inspirada -en esta situación aquí y ahora- no puede interpretar la palabra. El Espíritu está capacitado para dar una respuesta nueva y central en cada situación: esto no sólo produce la auténtica pluriformidad de las teologías, sino también su auténtica unidad, aunque no del tipo que se encuentra en los libros de texto. La Iglesia de Cristo es siempre y desde el principio la integración de estos elementos aparentemente irreconciliables.[4]

Si la teología, por tanto, está llena de tensión dramática, tanto en la forma como en el contenido, conviene dirigir nuestra atención a este aspecto y establecer una especie de *sistema de categorías dramáticas*. En última instancia, la "*dialéctica"* católica *entre naturaleza y gracia* presupone que tal sistema puede ser útil a la teología:[5] una dimensión dramática natural es presupuesta por, y prefijada a, el drama sobrenatural, que la adopta después de haberla aclarado y transformado primero y llevado a sus verdaderas proporciones. "Prometeo crucificado" es una especie de prefiguración de la Cruz de Cristo, pero debe relacionarse con ésta si se quiere desvelar el sentido último de este sufrimiento. Esta "dialéctica" de la naturaleza y la gracia se basa en el hecho de que el hombre ha sido dotado de libertad por su Creador y, por tanto, está dotado de un cierto conocimiento natural de su origen. Tal conocimiento puede quedar oscurecido en el mito, pero siempre está ahí, en el fondo. Al haber dado libertad a la criatura, Dios, como Creador, siempre está "implicado" en el mundo, y esto significa que siempre hay una tensión dramática divino-humana. En la revelación bíblica debemos prestar atención a esto, pues tiene relevancia teológica. No otra cosa puede verse en esta antesala teológica. No se dice que la existencia de Dios sea idéntica a su iniciativa en favor del mundo, como sostiene el idealismo, ni queda claro a estas alturas que la fuente absoluta de toda interacción dramática entre Dios y el mundo sea el misterio de esa vida en Dios que comparten los centros vitales divinos ("Personas"); esta revelación -que es la definitiva- sólo puede hacerse en conexión con la revelación de la iniciativa radical de Dios en favor del mundo en el acontecimiento de Cristo.

Pero incluso antes de que este acontecimiento final salga a la luz, siempre se está representando una obra "delante del telón": esta obra no es puramente profana y sólo puede representarse con un ojo puesto en el Absoluto. El hombre es colocado en el escenario del mundo sin haber sido consultado; cuando el niño aprende a hablar, está siendo entrenado para representar su papel: ¿Este papel está prescrito o puede elegirlo y crearlo él mismo? Nadie puede responder a una pregunta sin haberse identificado, al menos implícitamente, con un papel, un "prosopon", una "persona". No es a la pregunta de la esfinge "¿Qué es el hombre?", sino a la pregunta "¿Quién soy yo?" a la que el actor debe responder, lo desee o no, ya sea antes de que comience la obra o a medida que ésta se desarrolla. Rol / persona es un concepto fronterizo en la dialéctica de la inmanencia y la trascendencia, la

naturaleza y la supernaturaleza; como se verá, era una preocupación central del mundo antiguo (y de todas las civilizaciones y religiones orientales), y el cristianismo muestra la dirección en la que hay que buscar la respuesta. También en la sociología y la psicología modernas se convierte en una cuestión crucial: de la respuesta que se dé depende el ser o no ser del hombre moderno y de su sociedad. ¿Puede hallarse una respuesta en la antesala de la relación "natural" entre Creador y criatura (Absoluto y relativo)? ¿O debemos adentrarnos en los recintos interiores de la teología para que se disipen las tinieblas, para que el actor en el escenario del mundo sepa quién es, que es la primera condición previa para un "teatro del mundo"?

Buscaremos la respuesta en dos etapas. En primer lugar, examinaremos qué luz arroja sobre ella el tema del "teatro del mundo" desde *Platón* hasta nuestros días; después, dado que la multiplicidad de ideas, en su mayoría indirectas, no arroja la claridad adecuada, reflexionaremos sobre el material directamente. En esta reflexión, que se desarrolla a un nivel intenso en la antropología actual, descubrimos la cuestión abierta que la existencia humana dirige a la revelación, y de ahí el punto de conexión inequívoco entre la dimensión dramática cristiana y la secular. El teatro filosófico de nuestro tiempo también plantea esta cuestión, de hecho de forma exclusiva. Sin embargo, no puede responderse aisladamente, sino sólo en conexión con la representación dramática de la existencia. Así surge nuestra tarea, que consiste en extraer del drama de la existencia un *instrumentarium*, un abanico de recursos, que luego puedan servir a una teoría cristiana del teo-drama en la que el drama "natural" de la existencia (entre lo Absoluto y lo relativo) se consuma en el drama "sobrenatural" entre el Dios de Jesucristo y los hombres.

Inicialmente, este *instrumental* puede utilizar la interpretación ya existente del mundo como "teatro", estableciendo las categorías implícitas en él. Pero quedará claro que el tema del "teatro del mundo" alcanza en última instancia un nivel de reflexión que exige un examen especial de las propias categorías dramáticas. Sólo una vez hecho esto -el teatro y la existencia humana reflejándose sin cesar e inseparablemente- podremos pasar a la segunda etapa y abordar específicamente la cuestión del papel que nos presenta la existencia, con la que concluiremos estos Prolegómenos.

La presente obra nos permitirá, en el volumen segundo, embarcarnos en el teo-drama cristiano e intentar erigir ese marco que, como hemos indicado, reclaman las tendencias actuales de la teología.

Surgirán dos ciclos temáticos: por un lado, tendremos que mostrar la sucesión e interacción de aspectos dramáticos en la revelación-acontecimiento, que es una acción que implica a Dios y al hombre, enraizada en la historia de la creación y del mundo y prolongada en la escatología. En medio de todo esto, surge el segundo y último problema, a saber, la implicación de Dios, que no puede perderse en el juego del mundo y, sin embargo, se pone gravemente en peligro. ¿Podemos decir que Dios "lo ha apostado todo" en esta obra? ¿Qué se entiende por "historia de Dios", por su kénosis, por la muerte del Hijo de Dios? ¿Cuál es la relación entre lo económico y la Trinidad inmanente en todo esto? Y, puesto que no podemos eludir estas cuestiones últimas que constituyen el núcleo del teo-drama: ¿Dónde está el camino que conduce entre los abismos gemelos de una sistemática en la que Dios, Ser absoluto, es sólo el Inmóvil ante el que el mundo en movimiento representa su drama, y una mitología que absorbe a Dios en el mundo y lo convierte en una de las partes beligerantes del proceso mundial? Los dos extremos se encuentran: ambos se incorporan al gnosticismo del siglo II y, una vez más, al *deHegel*. ¿Podrá la teoría dramática aportar una serie de recursos que eviten los peligros del gnosticismo? Tal vez sólo al precio de una visión de conjunto reducida, porque estamos más profundamente implicados en la obra misma. A fin de cuentas, sólo poniendo en práctica este método veremos lo que puede ofrecernos.

II. RECURSOS ESCÉNICOS

A. LA IDEA DEL "ESCENARIO MUNDIAL

Tal y como ha llegado hasta nosotros, la idea de "escenario mundial"[1] es un producto del mundo occidental, aunque originalmente surge de una conciencia del mundo que es al menos tan asiática como europea. Aparte de los griegos, innumerables pueblos han conocido el drama culto y mítico: Egipto, Babilonia, China, Indonesia y Japón, con sus obras Noh que perduran hasta nuestros días. Pero en Occidente encontramos la propagación continua de una tradición que transmite la imagen escénica de *Weltanschauung* en *Weltanschauung*, cambiándola, completándola, enriqueciéndola... y a veces también estrechándola y reduciéndola. Esta imagen está tan viva en el teatro actual como en sus orígenes. En la época mítica es un *chiffre*, que expresa en una sola imagen lo que los conceptos sólo podían presentar dialécticamente; en la filosofía es la metáfora permanente, que atrae hacia sí todas las insinuaciones últimas sobre el sentido y la estructura de la existencia. Cuando la visión del mundo antiguo se desvanece, la religión bíblica retoma la imagen, para enriquecerla desde dentro con una nueva dimensión; los siglos dramáticos del cristianismo la elaboran de múltiples maneras, pasándola al idealismo y finalmente a la etapa moderna, que, aunque a menudo bajo formas irreconocibles, se esfuerza por extraer de ella hasta la última gota de contenido.

1. *El mundo antiguo*

a. Mímesis

Aquí todo comienza con el drama mundial en la hebra troyana, donde los héroes, representantes de la humanidad, luchan por la victoria ante los ojos de Zeus y de todo el mundo de los dioses. "Zeus no apartaba sus ojos brillantes de la escena"[2]. Mientras mira, reflexiona sobre cómo ha de guiar los destinos de los mortales. Los dioses son ante todo espectadores, por supuesto, pero espectadores muy implicados. Muchos de ellos toman parte activa en las batallas; todos, y sobre todo Zeus, siguen con el corazón el destino de los hombres en una indefinible mezcla de superioridad divina y preocupación compasiva[3]. Y aunque esta simpatía demasiado humana de los dioses se desvanece más tarde, absorbida por un ideal abstracto que les atribuye una sublime ausencia de pasión, el elemento del juego

dramático ante los ojos de los dioses conserva su vitalidad hasta el final de la era antigua. Migra a través de la tragedia y *Platón* a las diatribas de los estoicos y los cínicos: el buen actor, el sabio, es un espectáculo digno de los espectadores divinos. A propósito de la respuesta de Catón a la desgracia, *Séneca* observa: "He aquí una obra digna de que Dios, reflexionando sobre su creación, la contemple. . . . No puedo imaginar que Júpiter vea nada más hermoso en la tierra"[4]. Encontramos expresiones similares en *Sallust*[5] y *Epicteto*.[6] Lo que interesa es la dura situación heroica: "No me sorprende que los dioses sientan de vez en cuando el deseo de ver a grandes hombres luchando con alguna mala fortuna". Incluso a los seres humanos nos excita ver a un joven luchando con un león, aunque, por supuesto, eso es sólo un mero "entretenimiento", sin interés para un dios. "Pero ésta es una obra digna de la atención de un dios que está absorto en su trabajo. He aquí una pareja digna de él: un hombre fuerte trabado en combate con un destino funesto, sobre todo si él mismo se lo ha buscado"[7] *Pablo* tendrá el mismo sentimiento cuando se vea a sí mismo y a los demás Apóstoles destinados al puesto "último" y, por tanto, más difícil, el de los condenados a muerte (es decir, gladiadores). "Nos hemos convertido en un espectáculo (*theatron*) para el mundo, para los ángeles y para los hombres" (1 Co 4,9), del mismo modo que *Epicteto* había sentido que "en todos los asuntos, pero particularmente en la desgracia, el verdadero filósofo es un espectáculo para deleite tanto de los hombres como de los dioses."[8] Por grande que sea la tragedia, tiene lugar ante el rostro de Dios, aunque Zeus sólo mire de lejos a Prometeo encadenado a su roca, o aunque Atenea se ría del horriblemente humillado Aias; el ethos del héroe es "soportar bien (valientemente) lo que se le echa encima".[9] En las tragedias el hombre que sufre es levantado como una custodia y mostrado a los dioses que, aunque invisibles, están mirando. Y el hombre reconoce la necesidad de esta representación ante la mirada de los eternos; no trata de evitarla. *Marco Aurelio* es muy consciente de ello: "El drama en su fase más temprana tomó la forma de tragedia, que por su presentación de las vicisitudes de la vida nos recuerda cuán naturalmente las cosas de ese tipo pueden suceder y que, ya que nos mueven al placer en el escenario, no tenemos derecho a sentirnos agraviados por su ocurrencia en el escenario más grande de la realidad."[10]

Detrás de esta afirmación se esconde un considerable desarrollo filosófico. El sentido mítico del mundo no reflexionaba sobre la distancia entre el espectador divino y el actor humano (y *las Agone de*

Píndaro siguen formando parte de ese mundo), pero en la filosofía esta distancia es objeto de una reflexión deliberada y se interpreta como una distancia entre el ser y el parecer (*Sein und Schein*). Así pues, existe el peligro de que los acontecimientos terrenales se hundan hasta el nivel de una obra de marionetas. Ni *Homero* ni la gran tradición trágica fueron capaces de aplicar la metáfora de la actuación a los acontecimientos del mundo. Pero el *Bhagavad Gita* sí pudo:

Dios habita en el corazón de todos los seres, Arjuna.
Y su poder de asombro mueve todas las cosas-marionetas en un juego de sombras.[11]

Tampoco encontramos la metáfora en *Heráclito*; sólo está la imagen del "tiempo como un niño, jugando, moviendo las piezas de un lado a otro",[12] pero conectada con la antigua conciencia de que todo está al descubierto ante el ojo del Eterno: "[13] Así, para *Heráclito*, las dos cosas se convierten simplemente en una, sin ningún vínculo mediador: lo que, desde el punto de vista de Dios, es el más bello orden del mundo, puede muy posiblemente ser lo peor desde el punto de vista del mundo: [14] "El más bello orden del mundo como un montón de basura".[15] *Platón* pone orden en estas contradicciones (ya hemos hablado antes de este orden) subordinando *la politeia* humana a una norma teológico-ética: lo divino es únicamente bueno; es inmutable y no adopta, como en el drama mítico, toda clase de máscaras para engañar a los hombres[16] El hombre debe imitar a este único-bueno; no debe -como hace el arte- tomar los acontecimientos mundanos mixtos, compuestos de bien y de mal, y hacerlos objeto de su imitación, en una peligrosa mímesis de la mímesis. Esto es "jugar" (*paidia*).[17] Por el contrario, lo ético -que es mímesis de primer grado- tiene toda la seriedad de esa realidad que la poesía sólo refleja pero no puede realizar. "Nosotros mismos somos trágicos, y nuestra tragedia es la mejor y más fina que podemos crear"(18). Sin embargo, como afirman *las Leyes* (obra tardía), esta seriedad, comparada con la única seriedad realmente absoluta, es decir, Dios, es un "juego" en la medida en que es una imitación. Aquí, retomando la metáfora de la marioneta, *Platón* logra una síntesis maravillosa: la vida es un juego en presencia de Dios en la medida en que es una educación según las Musas y entra en el ritmo vital divino; pero al mismo tiempo este ritmo es un don de Dios: Dios es el verdadero motor. Así, el hombre se mueve en el orden adecuado cuando se deja mover como una "marioneta divina" por Dios. "Cada uno de nosotros, seres vivos, es una marioneta de los

dioses. Si hemos sido construidos para servirles de juguete o por alguna razón seria es algo que escapa a nuestro conocimiento." Pero para que los hilos no se enreden, deben estar regidos por el delicado y dorado hilo de la razón, que a su vez está sostenido por lo divino.(19) Aunque no sabemos hasta qué punto los dioses se toman en serio nuestra existencia, la seriedad divina inviste incluso su aspecto de juego e ilusión con un reflejo de esa seriedad que es eterna. "Sostengo que todos los hombres de buena voluntad deben poner a Dios en el centro de sus pensamientos; que el hombre, como dijimos antes, ha sido creado como un juguete para Dios; y que éste es el gran punto a su favor"20 No son la guerra y la lucha -cosas que consideramos serias- las que más se acercan a la seriedad divina, sino "el juego y la educación", mediante los cuales entramos en la danza divina. También la filosofía es "el juego de un juego laborioso"21. En su totalidad, la vida es una celebración, una liturgia en presencia de Dios.

¿Podemos decir que la mímesis platónica de Dios es la representación de un papel asignado?(22) No en esa claridad de contornos que pronto aparecerá. El tratado pseudoaristotélico *De mundo* no va más allá de la metáfora de la marioneta:(23) aquí, Dios es el poder que gobierna y anima el universo desde la "cumbre del mundo", que "no necesita medios artificiales ni ninguna ayuda externa. . . . Dios es como los animadores de marionetas: con sólo tirar de un hilo pueden mover todo el cuerpo de la marioneta -cuello, mano, hombro, ojo- con aplomo". Este tratado respira un doble espíritu, a la vez aristotélico y estoico, y por ello el Dios del que habla es a la vez lejano y (a través de lo que media) cercano. En sí mismo es uniforme, pero, con "una sola cuerda", produce una multiplicidad de efectos24. Sin embargo, en este texto tardío, cósmico-teocéntrico (siglo I a.C.), la paradoja impide que el problema central del papel se convierta en objeto explícito de estudio.

b. Ética de la escena

Es el socrático *Bión de Borístenes* (ca. 300-250 a.C.) quien introduce expresamente el concepto de rol, junto con la idea de "teatro de la vida (o del mundo)". Se caracteriza por hacerlo desde el punto de vista, no de la teología, sino de la antropología y la ética. Su descubrimiento ha llegado hasta nosotros a través de *Teles*, que comparte su planteamiento: "Así como el buen actor debe representar bien el papel que le asigna el poeta, así también el hombre de bien debe representar el papel que le asigna la Diosa del Destino. Porque,

como dice Bion, ella también es como una poetisa, ya que da a los hombres ahora el papel del actor principal, ahora el del segundo; ahora el papel de un rey, ahora el de un mendigo. Por consiguiente, si te han dado el segundo papel, no debes intentar interpretar el principal, pues de lo contrario crearás un fiasco"[25] Aquí no se nos dice quién es esta Diosa del Destino, cuál es la relación entre papel y persona, ni si el papel es un destino inmutable. Pero la propia metáfora del actor implica una distancia entre el "yo" y el papel asignado; también implica que esta distancia crea libertad, pero al mismo tiempo exige una actuación limpia y decente. *Teles* subraya esta libertad distante y superior frente al papel (y aquí reproduce sin duda *la* opinión *de Bion*): "Del mismo modo que el buen actor interpreta superlativamente no sólo el prólogo, sino también la mitad y la conclusión de la obra, así el hombre realmente consciente vive dignamente el principio, la mitad y el final de su vida. Y del mismo modo que me deshago de un abrigo que se ha vuelto raído y ya no me lo pongo, cuando la vida se ha vuelto insoportable, no intento alargarla. No me aferro a la vida"(26).

Epicteto retoma la metáfora a un nivel superior y hace sutiles distinciones: "Considérate como un actor en una obra de teatro. El poeta te da tu papel y tú debes interpretarlo, ya sea corto o largo. Si quiere que interpretes a un mendigo, hazlo con habilidad. Haz lo mismo si tienes que interpretar a un tullido, a un gobernante o a un particular. Tu tarea consiste únicamente en interpretar bien el papel que te ha tocado; la elección del mismo corresponde a otro"[27] ¿Quién es ese "otro"? Nos lo dice un fragmento *de las Diatribas*: "¿Acaso piensas que Polos (un famoso actor) interpreta al rey Edipo con una voz más bella o con más magia que el vagabundo y mendigo de Colonos? ¿Debería el buen hombre avergonzarse, entonces, de Polos? ¿No debe interpretar igualmente bien cada papel que la Divinidad le asigna? ¿No imitará más bien a Odiseo, que no brilló menos en sus harapos que en su púrpura real?"[28] Aunque en esta imagen del mundo no se mencionan la gracia, la humildad ni el sentido de culpa, ni la inmortalidad personal ni ninguna perspectiva de recompensa o castigo en un mundo del más allá, existe un vínculo de misericordia y gratitud entre el Dador divino de los papeles y los seres humanos que los desempeñan. A la hora de la muerte, *Epicteto* aspiraría a poder decir a Dios: "¿Seguro que no me he extralimitado en tus mandatos? ¿Seguro que no he abusado de las facultades que me diste? . ¿He murmurado alguna vez contra ti? ¿Me he quejado alguna vez de tu ordenación de

los acontecimientos? Estuve enfermo cuando así lo determinaste; también lo estuvieron otros, pero yo voluntariamente. Fui pobre cuando tú lo quisiste, pero pobre de alegría. . . . Ahora es tu deseo que abandone la fiesta: Me voy, y te doy gracias de corazón por haberme encontrado digno de compartir contigo tu fiesta, de contemplar tus obras y asir tu universo con mi espíritu."[29]

Aquí la metáfora escénica no es un tópico como en las numerosas diatribas populares,[(30)] ni tampoco una simple invitación a ver la vida en términos de juego e ilusión, como sugiere la *Pallada* egipcia:

La vida no es más que una obra de teatro, así que aprende a actuar;
Y aleja de ti la seriedad o soporta el sufrimiento.[31]

En cambio, lo que tenemos es la elevada dialéctica que ya permitió a *Platón* hablar de una "tragedia y comedia de la vida"[(32).] *Epicteto* quiere que la obra de la vida se represente con profunda seriedad, pero "los actores" no deben pensar que "sus máscaras, jubones y vestiduras son ellos mismos"[33].

Las responsabilidades imperiales *de Marco Aurelio* garantizan que ésta no sea una dialéctica ociosa o autocancelable. Como muchos de sus contemporáneos romanos, se mantiene alejado del teatro como tal. Lo que allí se representa son siempre "las mismas vistas", y precisamente por eso el teatro es una imagen de la vida (VI, 46). Él mismo no quiere ser ni actor ni prostituto (V, 28a). Pero, en última instancia, la distancia estoica de la vida, la unidad buscada de la atención alerta y la reserva interior (IV, 1), conduce de nuevo a la metáfora escénica: "Un espectáculo vacío; una obra de teatro. ... marionetas que mueven sus hilos: eso es la vida. En medio de todo ello, debes adoptar tu postura, con buen humor y sin desdén, pero siempre consciente de que el valor de un hombre no es mayor que el valor de sus ambiciones" (VII, 3). Por un lado, el Emperador repite el símil de *Platón* sobre el contacto único y esencial entre el alma racional y Dios; comparado con esto, todo lo demás no es más que "el traje y el decorado de la vida" (XII, 2), las sacudidas del instinto irracional (II, 2; VI, 16; VI, 28; VII, 3); VI, 16; VI, 28; X, 38); en cambio, el compromiso total con los semejantes (VIII, 12), que "existen los unos para los otros" (VIII, 59), prohíbe cualquier forma de huida del mundo como cobardía (IV, 29; X, 25). Pues formamos parte de la "madeja" y la "red" del "todo único" (IV, 40); nuestra suerte en la sociedad está "asignada", tejida en nuestra "red particular" (IV, 26): "Sométete a Cloto con gracia y deja que hile tu hilo con el material

que quiera" (IV, 34). ". . . Observa, como desde una alta atalaya, las cosas de la tierra; sus asambleas para la paz o la guerra, su agricultura, los matrimonios y las despedidas, los nacimientos y las muertes, los ruidosos tribunales de justicia, los páramos solitarios, los pueblos extranjeros de todo tipo, los festines, los lutos, los regateos, observando toda la mezcla abigarrada y el orden armonioso que se forja a partir de la contrariedad" (VII, 48; IX, 30), pero sin comportarte teatralmente, sobre todo cuando llega la muerte. (Aquí arremete contra los cristianos: la muerte debe ser "una decisión, no impulsada por la mera contumacia, como en el caso de los cristianos, sino formada con deliberación y gravedad y, si ha de ser convincente para los demás, con ausencia de toda heroicidad" [XI, 3]). No hay que separarse del conjunto orgánico, sino tratar de desempeñar el papel que le corresponde (VIII, 34), o mejor dicho, puesto que cada uno tiene que desempeñar su papel, lo quiera o no, debe hacerlo con la seriedad adecuada: Todos nosotros trabajamos juntos para el mismo fin; algunos de nosotros consciente y deliberadamente, otros inconscientemente (como Heráclito, creo, ha señalado que "incluso en su sueño los hombres están trabajando" y contribuyendo con su parte al proceso cósmico). A un hombre le corresponde esta parte de la tarea, a otro la otra; de hecho, no es pequeña la parte que desempeña ese mismo descontento que hace todo lo que puede para entorpecer y deshacer el curso de los acontecimientos. . . . Sólo ten cuidado de que la tuya no sea esa lamentable función que. . . que desempeña el payaso en el escenario" (VI, 42). El escenario es finito; no más que el antiguo esclavo *Epicteto*, el Emperador no cree en la supervivencia personal después de la muerte (VI, 24; VII, 50; VIII, 18). El límite lo pone Dios, por eso debemos hacernos amigos de la muerte (IX, 3), y aquí y ahora, en la existencia finita, debemos intentar sincronizar nuestra respiración con el aliento infinito del espíritu del mundo (VIII, 54). Puede que *Marco Aurelio* desprecie los "aplausos de las multitudes vociferantes" en el teatro (VIII, 52), pero no encuentra otra imagen que la del escenario para expresar esta paradoja entre juego y gravedad, distancia y compromiso, como leemos en la conclusión de su libro:

> Oh hombre, la ciudadanía de esta gran ciudad mundial ha sido tuya. Ya sea por cinco años o por cincuenta, ¿qué es eso para ti? Lo que la ley de esa ciudad decrete es justo para todos por igual. ¿Cuál es, entonces, tu queja? No te expulsa de la ciudad ningún juez o tirano injusto, sino la misma naturaleza que te trajo a ella; como cuando un actor es despedido por el director que lo contrató. "Pero no he representado más que tres de los

cinco actos". Así es; en tu drama de la vida, tres actos son toda la obra. Su punto de culminación lo determina quien antes sancionó tu creación y hoy sanciona tu disolución. Ninguna de esas decisiones está dentro de ti. Sigue tu camino, pues, con rostro sonriente, bajo la sonrisa de quien te ordena partir (XII, 36).

c. Metafísica del papel

Sin embargo, esta actitud lúcida, que pretende entablar amistad con el destino divinamente designado e incluso recomienda tímidamente la oración para permanecer en contacto con la guía de la Naturaleza (V, 7; IX, 40), tiene que dejar una cosa en la oscuridad: la distribución real de las partes, la relación entre papel y persona. Sólo *Platón* había intentado, utilizando el lenguaje del mito, arrojar luz sobre este misterio(34). El mito final de su *República* esboza el plan básico de una filosofía de lo que, en Occidente, se llamará "teatro del mundo". En él, las almas que van a entrar en la existencia hacen una elección fundamental; esto está relacionado con la enseñanza de *Platón* sobre el renacimiento (que es también la enseñanza de Oriente): las almas que vienen directamente del "cielo" se apoderan de los papeles exteriormente más glamurosos, "mientras que las que venían de la tierra habían sufrido ellas mismas y habían visto sufrir a otros y no se precipitaban tanto en su elección".35 36 Sin embargo, podemos dejar de lado esta parte del mito, que marca la introducción de la idea del karma en el mundo occidental, y concentrarnos en la interacción entre necesidad y libertad en el hilado del hilo de la vida.Las almas que van a entrar en la vida reciben en primer lugar su destino de las Parcae, las Hijas de la Necesidad. Esto determina la secuencia en la que pueden buscar, entre los muchos modelos de vida, el que más les convenga; luego se les da la libertad de elegir uno. "No se os asignará ningún espíritu guardián; elegiréis el vuestro. Y aquel a quien le toque la suerte en primer lugar será el primero en elegir la vida que entonces será necesariamente la suya. La excelencia no conoce dueño; un hombre tendrá más o menos de ella según el valor que le dé. La culpa no es de Dios, sino del alma que hace la elección"(37). Estos modelos de vida son de todos los tipos imaginables: "Porque había tiranías entre ellos, algunas de por vida, otras que caían a mitad de carrera y terminaban en la pobreza, el exilio y la mendicidad; había vidas de hombres famosos por su buena apariencia y fuerza y destreza atlética, o por su distinguido nacimiento y conexiones familiares, había vidas de hombres sin ninguna de estas pretensiones de fama. La riqueza y la pobreza, la salud y la enfermedad se mezclaban en

diversos grados en las vidas que se elegían. Entonces llega el momento, mi querido Glaucón, en que todo está en juego". Pues de esta variedad de posibilidades terrenas éticamente indiferentes, el alma debe elegir la que -según toda la carga de la *República*- facilite la vida éticamente mejor; debe ser capaz, por ejemplo, de ver "qué efectos, buenos o malos, tiene la buena apariencia cuando va acompañada de pobreza o riqueza o de diferentes disposiciones de carácter, y cuáles son también los efectos de las diversas mezclas de nacimiento y rango, fuerza y debilidad, inteligencia y estupidez, y todas las demás cualidades innatas o adquiridas". Así pues, no importa quién elige en qué orden, pues el primero en elegir (que tiene todo el espectro entre el que elegir) debe ser tan cauto como el último (que tiene que elegir entre lo que queda), pues incluso este último puede encontrar una vida "con la que pueda estar bien contento". Ver a estas almas elegir sus vidas, dice el narrador, "era un espectáculo que movía a lástima y risa y asombro"; aquí vemos de nuevo la influencia de la idea del karma, que determina a las almas a elegir según "los hábitos de su vida anterior". Odiseo, transfigurado por el sufrimiento, está ahora libre de toda ambición y, tras una larga búsqueda, elige la vida de una persona privada, alejada de todos los asuntos de Estado, un modelo de vida que había permanecido oculto en un rincón, despreciado por todos los demás. Finalmente, todas las almas se presentan, junto con sus destinos elegidos, ante las Parcas y reciben de Láquesis el genio particular que va con su destino, "el espíritu guardián para guiarla por la vida y cumplir su elección". El genio conduce al alma hasta Clotho, que fija el destino en el huso giratorio de la necesidad, mientras Átropos "hila, haciendo irreversibles los hilos de su destino". Así, el alma ha hecho su elección fundamental en la libertad inteligente; de una vez por todas está soldada a su papel (por muy mutable que, desde un punto de vista empírico, pueda parecer). En adelante, toda su vida terrenal no será ni puro "destino" ni pura libertad, sino una mezcla de ambos. Es un rasgo genial *de Platón* que, aquí como en otros lugares, atribuya al alma una individualidad eterna[38], distinguiendo al mismo tiempo esta individualidad del papel particular adoptado en cada vida (un papel que, aunque sea adecuado al alma, no le es impuesto, sino libremente elegido por ella). Para *Platón*, esta libertad, en el contexto de la existencia terrenal, no se expresa tanto *en oposición* al papel como *en* el papel (que está garantizado por el *daimon* y es inmutable). Todo depende de cómo se ejecute el papel -con una libertad limitada pero

real-, conduciendo hacia la rectitud o alejándose de ella.

No es éste el lugar para entrar en las complejísimas especulaciones de la filosofía antigua, en la estela de *Platón*, sobre el enojoso problema de la necesidad, la providencia y la libertad humana(39). El tema vuelve a plantearse en *Plotino*, de forma magnífica y definitiva, en relación con el "teatro del mundo".

Plotino, en una filosofía de la existencia dramática del hombre, une los elementos del pensamiento antiguo de una manera que nos permite discernir los límites del filosofar precristiano. En el tratado sobre *la Providencia* (III, 2-3) plantea la cuestión de "cómo se distribuye el Uno", cómo está realmente en guerra consigo mismo en sus partes y, sin embargo, esta guerra está impregnada y controlada por una paz que todo lo abarca y todo lo infunde. La metáfora teatral aporta una "respuesta estética" preliminar: las cosas constituyentes deben ser desiguales y graduales para formar el universo más bello; de lo contrario, habría que criticar una obra de teatro porque no todos sus personajes fueran héroes. Una obra de teatro contiene también sirvientes y personas que hablan un lenguaje grosero y vulgar, y si se suprimieran estos personajes inferiores ya no sería verdaderamente bella, pues en realidad la redondean.40 Cada alma, con su papel, es "parte del plan del mundo"; el hecho de que esté "modelada con respecto al todo" y se incorpore a la obra no implica ninguna disminución de su dignidad: al contrario, de este modo queda "establecida en el lugar que le corresponde por su valor". Las hostilidades en los niveles inferiores son simplemente el resultado de esa individuación que es necesaria en vista del todo y que manifiesta la plenitud de este último: ¿Por qué no habrían de devorarse unos a otros los animales, puesto que se ha puesto un término a sus vidas? Con ello sirven a la continuidad de la vida en su totalidad. "Son como un actor al que matan en el escenario, cambia de traje y vuelve a aparecer en otro papel". Pero, ¿qué hay de la forma en que los seres humanos buscan destruirse unos a otros? Bueno, ellos también "demuestran que el trabajo serio no es más que una representación teatral" -como sabía Platón- y "que no hay nada que temer a la muerte" -como insistían los estoicos- y que, al morir, sólo están devolviendo bienes prestados -como también decían *Bion, Epicteto* y *Marco Aurelio*, utilizando imágenes del escenario. "Y en cuanto a los asesinatos y las muertes violentas de todo tipo, la captura y el saqueo de ciudades, todo debe verse como en un escenario: es sólo una reorganización del decorado, un cambio de escena, acompañado de

lágrimas y lamentos. Porque también en la vida, con sus vicisitudes, no es el alma interior sino la sombra exterior del ser humano la que solloza y gime y actúa como si estuviera loca cuando los hombres representan su obra en ese escenario que es la tierra entera. . . . Sin embargo, este duro distanciamiento estético del sufrimiento del mundo no es *el* ethos *de Platón*, sino el del mundo antiguo que se acerca a su fin. Mediante sus múltiples disciplinas, los cínicos, los estoicos e incluso los epicúreos lograron distanciarse incluso de las escenas más estremecedoras del drama de la vida. Pero, ¿pueden calcularse así el bien y el mal fuera de la existencia, como parece hacer *Plotino*? Si todos los seres están bien forjados, ¿cómo pueden entonces fallar y decepcionar? Si no hacen el mal, ¿por qué son infelices? ¿Puede Dios cargar a un hombre con el papel de transgresor contra la Divinidad? "Eso sería como si un dramaturgo trajera a un actor al escenario para regañar y vituperar al propio dramaturgo".

¿Puede *Plotino* resolver las cuestiones que plantea? Cualquier intento por su parte se situará en el amplio marco total que ha esbozado. Aunque el espíritu de la totalidad "es hostil a sí mismo en sus manifestaciones parciales, es igualmente uno consigo mismo y en amistad consigo mismo, al igual que el plan de una obra de teatro es una unidad dramática mientras que al mismo tiempo contiene muchos conflictos. Porque el drama mantiene unidos los elementos conflictivos en un todo articulado", al igual que la música integra "los sonidos que chocan" en una armonía superior. En el contexto total de su danza, un bailarín puede adoptar ahora una postura noble, ahora una innoble, "y tal yuxtaposición es correcta desde el punto de vista artístico"[42]. Sin embargo, esto no nos lleva más allá de las categorías estéticas. ¿Y si el espíritu universal que asigna los papeles no fuera, en realidad, otra cosa que los espíritus individuales de la obra? ¿Y si la asignación de lugares desde arriba fuera lo mismo que la lucha del alma individual por un lugar determinado? *Plotino* ya ha dicho que "también las almas son, por así decirlo, partes del plan del mundo";[43] inicialmente, por lo tanto, hay que introducir una distinción, como en el caso de la obra de teatro: "En algunas cosas el dramaturgo ordena a los actores que actúen de una determinada manera, mientras que en otras sólo utiliza sus características dadas. En efecto, el dramaturgo no crea él mismo al actor principal, al segundo, al tercero, etc.; sólo asigna a cada uno un discurso apropiado y le indica su lugar. Del mismo modo, cada ser humano tiene un lugar apropiado, uno para el bien y otro para el mal; así, ambos ocupan el lugar que ellos mismos han elegido."[44] "Así,

recitan y actúan sus papeles, el uno las palabras y los hechos infames de los hombres malvados, el otro al revés, pues antes de la representación los actores eran de este tipo; aportan sus naturalezas personales a la obra."[45]

Así, como en el drama se distingue entre el texto del poeta y la buena o mala interpretación que de él hace el actor, en el drama del mundo se distingue entre el destino (*tychai*) asignado al alma individual por el Creador-Poeta (*poietēs*) y el modo en que el alma "se pone en armonía con él y entra en la acción de la obra". Si el alma actúa bien, simplemente concuerda con el plan general; si actúa mal, "es desechada por el poeta y expuesta al ridículo que merece" (como había dicho *Bion*), y -como debemos interpretar aquí *las* ideas *de* Plotino- este "castigo" es un restablecimiento del equilibrio dentro del plan general, preservando su armonía. En realidad, *Plotino* no hace sino subrayar aquí *las* nociones *de Platón* (particularmente adumbradas *en las Leyes*) sobre la unidad entre la divinidad rectora (y la obra dirigida por ella) y los actores individuales; pues cada uno de ellos es "creado para el todo, no el todo para la parte".[46] También mantiene la idea platónica de la decisión previa inteligible; desde el principio hay una influencia recíproca entre dos cosas: por un lado, la constitución del alma, que puede libremente[47] alejarse, más o menos, de su origen e implicarse en la materia y, por otro, el papel que se le asigna.[48]

Aquí podemos fijar la posición de la metafísica antigua, situada entre la ética aún imperturbable de las primeras *Diatribas* (que se limitan a afirmar una cierta libertad frente al papel asignado) y la teología cristiana posterior, que tendrá que reconsiderar el problema del papel "tejido" para el individuo. Es característico que *Plotino* (contrariamente a los pensadores cristianos posteriores) rechace explícitamente dejar lugar a la improvisación en la obra: "No se pondrá en escena a ningún actor que recite otro texto que no sea el del poeta. Esto implicaría que la obra estuviera incompleta, que los actores pusieran lo que faltaba porque el poeta había dejado pasajes en blanco aquí y allá. Tales actores no serían simples actores, sino una parte del poeta. (En cualquier caso, éste ya sabría lo que añadirían a su guión y, por lo tanto, sería capaz de enlazar, de una manera significativa, la acción posterior de la obra)"[49] *Plotino* habla aquí con mucha cautela; al referirse a esta hipotética adición, parece dejar el camino abierto al concepto de una libertad (dramatúrgica) por parte de Dios que puede abarcar las libertades de las criaturas. En su

opinión, sin embargo, la libertad sólo puede concebirse como una declinación en dirección a la materia; es impensable como algo ascendente, como una contrapartida del Uno Divino.

2. *Cristianismo*

a. Atleta y circo (primera época)

Si queremos rastrear la actitud totalmente distinta del cristianismo ante la imagen teatral, la encontraremos vinculada, no al ámbito de la metafísica platonista, sino, por un lado, a la privatización de la idea del "papel" en la diatriba popular y, por otro, a esa degeneración del teatro en circo que tuvo lugar en la Antigüedad tardía. Estos dos factores van de la mano en la época precristiana, ya que en un principio "teatro" no significa la representación escénica seria con su propia integridad, sino el entretenimiento de los espectadores (recordando lo que ya hemos dicho sobre la deidad como espectador); (1) además, el intérprete individual -ya sea atleta o gladiador, etc.- tiene que prepararse y entrenarse tanto más seriamente.2 Curiosamente, esta tensión resultante entre la diversión por un lado y la seriedad por otro, en una lucha a vida o muerte que puede implicar la tortura, abre el camino al tema del "teatro" en la Biblia.

Así encontramos a *Job* con sus tormentos bajo la mirada impenetrable de Dios: ¿Disfruta Dios del espectáculo? Dios observa su desgracia (7,16-20; 10,20; 14,3), como en otros lugares Él, que todo lo ve (Sal 139,16; Jr 32,19), observa a los israelitas castigados: "Pondré mis ojos en ellos para mal y no para bien" (Am 9,4). En la conclusión del libro de *Isaías* se ofrece el espectáculo, ante las puertas de la ciudad escatológica, de los que se rebelaron contra Dios, arrojados ahora a la Gehenna para toda la eternidad. El hebreo dice: "Y serán un aborrecimiento para toda carne" (RSV); la LXX: "Y serán un espectáculo para toda carne"; la Vulgata: "Y toda carne quedará satisfecha con el espectáculo de ellos". Una y otra vez leemos en la literatura judía tardía sobre la alegría de los redimidos por los tormentos de los condenados, ya sea en el nivel más refinado (alegría por el triunfo de la justicia de Dios)3 o en el nivel más crudo (los condenados forman un espectáculo para deleite de los justos).4 Esto queda explícito en la imagen de la arena de Enoc 9-12: a pesar de la intercesión de los poderosos de este mundo, el Hijo del Hombre, como Juez, entrega a los pecadores a los ángeles del castigo: "Darán un espectáculo a los justos y a sus elegidos; éstos se alegrarán de ellos

porque la cólera del Señor de los espíritus reposa sobre ellos". Este tema aparece en todos los Padres hasta *Gregorio Magno*: "La dicha de los bienaventurados no disminuye por la vista de los tormentos de los condenados. . . . Saldrán -no a un lugar, sino en el espíritu- para contemplar los tormentos de los impíos; ni esta visión les causará dolor, sino que estarán llenos de alegría, dando gracias por haber sido librados de la indecible miseria de los malvados que ven ante ellos" (Hom. In Evang. lib II, h 40,2.7.8). Este texto se encuentra en las *Sentencias de Pedro Lombardo* (lib 4, dist 50) y en los comentarios de los grandes escolásticos (*Buenaventura*, Quar. IV, 1049; *Tomás*, In Sent, ad loc. q 2, a 3, q 12; Suppl. 97,3).

Sin embargo, esta situación escatológica no es más que la inversión de la que se da en la tierra: aquí los justos, ya sea como individuos o como parte de una comunidad, están expuestos a la mirada de los espectadores, que disfrutan de la tragedia como si fuera una comedia. Los pogromos judíos de Alejandría ofrecen *a Filón* muchas ocasiones para utilizar la metáfora del teatro en esta misma tensión entre comedia y martirio (Flacc. 72), entre los vítores de un público bullicioso y el tormento corporal y espiritual de las víctimas (Leg Gaj 368). En el *Tercer Libro de los Macabeos*, toda la población judía de la ciudad es encerrada en el gran estadio de Schedia, cerca de Alejandría, para ser pisoteada hasta la muerte por elefantes. El estadio "era enorme y muy adecuado para darles un espectáculo" (3 Mac 4:11); la calamidad sólo se evita por intervención milagrosa. *El Cuarto Libro de los Macabeos*, con sus extensos elogios a los siete hermanos mártires y a su madre, se mantiene dentro de las categorías de la retórica antigua cuando dice: "El tirano fue su oponente, el mundo y las instituciones humanas fueron los espectadores, pero el vencedor fue el temor de Dios, que puso el laurel sobre las cabezas de sus guerreros" (17:14-15).

En términos literarios es sólo un paso del "teatro" judío al cristiano, pero teológicamente el paso es grande. Ahora las víctimas no se exponen simplemente al peligro y a la muerte "por amor de Dios"; sufren estas cosas como seguidores de Jesucristo y, por tanto, "con Dios". Porque ahora "el Verbo celestial, el verdadero contendiente", ha subido al "escenario del mundo entero" para "recibir la corona del vencedor" (*Clemente de Alejandría*)[5] Ahora ya no se trata del "verdadero filósofo que ofrece un espectáculo, especialmente en la desgracia, para deleitar tanto a los hombres como a los dioses" (*Epicteto*),(6) sino de la tensión entre comedia y tragedia, expresada en

el decadente circo romano, pero también en el regocijo por el tormento de los impíos que se encuentra en el judaísmo tardío.

Pablo (que llama a sus compañeros Apóstoles "compañeros de juego") compara amargamente su sufrimiento-con-Cristo con el confortable bienestar espiritual de la comunidad: "¡Ya estáis saciados! ¡Ya sois ricos! Sin nosotros habéis llegado a ser reyes [en el Reino de Dios]! . . Nosotros somos tontos por Cristo, pero vosotros sois sabios en Cristo. Nosotros somos débiles, pero vosotros sois fuertes. Vosotros sois honrados, y nosotros desacreditados" (1 Co 4,8.10). Se trata de un sarcasmo mordaz, pero al mismo tiempo de una descripción objetiva de la realidad en la Iglesia: la comunidad permite que su "padre" (4,15) sufra por ella, de oficio; su sufrimiento es en nombre de ellos y desborda a la comunidad. Con todo, ¡qué peligroso es sentarse en el auditorio y recibir tan pasivamente lo que se gana con el sufrimiento ajeno!

En *la Carta a los Hebreos*, por tanto, también entra en escena toda la comunidad. También aquí el contexto es serio y admonitorio, pues el cuadro que se describe pertenece ya al pasado: "Pero recordad los días pasados, cuando, después de haber sido iluminados [bautismo], soportasteis una dura lucha con sufrimientos, a veces siendo expuestos públicamente [*theatrizomenoi*] a abusos y aflicciones, y a veces siendo compañeros de los así tratados. Porque tuvisteis compasión de los prisioneros, y aceptasteis con alegría el saqueo de vuestros bienes. . ." (Heb 10:32-34). El raro verbo griego significa aquí "ser exhibido públicamente y expuesto a la risa de una muchedumbre (cruel)" -lo que *Bertolt Brecht* llamaba el *Gestus des Zeigens*. *Tomás de Aquino* comenta: "No hay nada malo en que la gente se ría de un payaso, incluso si la risa es excesiva; es un asunto grave, sin embargo, si un hombre sabio es el blanco de la risa. Pero es sumamente grave si, además, alguien lo atormenta y se burla de él. Vemos así la profundidad de su sufrimiento: fueron convertidos en un espectáculo, y nadie tuvo compasión de ellos, sino que se complació, junto con el verdugo, en su tortura"[7] Aquí se recuerda a la comunidad su solidaridad; parece casi irrelevante si los destinatarios son ellos mismos mártires o compartieron el destino de los mártires en sus corazones y prestando ayuda: todos están implicados en el destino de los que sufrieron. Es posible que el autor estuviera pensando en la persecución inventada por el emperador para entretener al populacho, en la que los cristianos eran quemados como antorchas (*Tácito*, Ann. 15,14). No es crucial para nuestro argumento aquí.

La imagen del atleta en la arena se utiliza con frecuencia y de forma habitual(8). En una ocasión (1 Co 9,24-27), referida a *Pablo* y a la comunidad, se desarrolla con mayor amplitud; aquí la atención se centra exclusivamente en la gravedad del asunto y en el esfuerzo necesario, sin aludir en absoluto al público. Todo el mundo (cf. las *Diatribas*) es consciente del carácter público de la carrera o de la lucha y de la corona del vencedor. Esta dimensión está teológicamente presente en todo el Nuevo Testamento. Todo es "un espectáculo para el mundo, para los ángeles y para los hombres" (1 Co 4,9); y no sólo los ángeles "anhelan contemplar" el espectáculo del sufrimiento y la gloria de Cristo: también los hombres experimentarán su carácter público y no podrán pasarlo por alto (Mt 10,27; Jn 18,20; Hch 4,20; Rm 10,18).

Todo esto permite comprender cómo el motivo del "teatro del mundo" pudo utilizarse de manera bastante casual a lo largo de la reflexión cristiana sin alcanzar una intensidad particular. Pero también explica cómo, en ocasiones, cuando el aspecto teatral (y su dimensión interior, dramática) pasaba a primer plano, la metáfora podía adquirir una nueva profundidad y luminosidad teológica. Puesto que la imagen "circense" de la Antigüedad tardía se mantenía en contacto, a través de la diatriba estoica, con el mundo anterior de la grandeza del teatro, los diversos estratos del teatro precristiano podían hacerse fácilmente transparentes, dejando traslucir la realidad cristiana.

b. Historia y futilidad de la salvación (de Agustín a Calderón)

Durante ese largo período en que la Iglesia se divorció de la escena, el "teatro del mundo" permaneció críptico. El teatro significaba un paganismo que se había deslizado hacia lo demoníaco; para Agustín era incluso una anti-Iglesia.1 De vez en cuando nos suenan motivos de la Antigüedad: la imagen del teatro de marionetas, que ilustra la futilidad del mundo,(2) la imagen del mundo como escenario en el que nada dura,3 la imagen del mundo como "juguete de Dios",(4) que, sin embargo -significativamente- Maximo *el Confesor* emplea al servicio de una teología de la historia: Así como a los niños los entretenemos con nueces y flores y vestidos bonitos, mientras que más tarde, cuando han crecido un poco, los acostumbramos a juegos más serios (por ejemplo, el estudio de la literatura) hasta que alcanzan una madurez de entendimiento, así Dios nos educa primero usando el libro ilustrado

de la naturaleza; luego, cuando somos mayores, usa el juego de la Sagrada Escritura para conducirnos a la verdadera comprensión de la Divinidad.5 Y *Clemente de Alejandría*, en un eco del estoicismo, dice que el hombre verdaderamente sabio "desempeña impecablemente el papel que Dios le ha dado en el drama de la vida; porque sabe lo que tiene que hacer y sufrir".6

Hay un pasaje irónico en el *que Agustín* compara la vida con *el amimus*7, pero la metáfora escénica le era ajena: se oponía a todo el asunto del teatro. Veía la lucha entre la Iglesia y el teatro como una ilustración del gran conflicto entre los dos principios de la historia del mundo, es decir, la Ciudad de Dios y el Estado secular(8) -principios que están entrelazados y a menudo son difícilmente distinguibles. Para *Agustín* hay "dos maneras de amar", una abierta a Dios y a la comunidad y otra cerrada en sí misma ("mundo"); para él, estas dos interpretaciones de la vida, que compiten por el horizonte último, constituyen la tensión dramática tanto de la vida personal como de la vida en comunidad9. ¿Cómo puede uno saber si pertenece o no a la Ciudad de Dios? "Cada estado de la Iglesia tiene sus actores; no digo que todos actúen, pero todos los estados de vida contienen personas que actúan un papel", sin embargo, ¿quién acusará a todos de llevar una máscara? "Desgraciado, ¿por qué callas sobre el bien? Te apresuras a acusar a los que no soportas, pero no mencionas a los que te soportan, miserable"(10). Es comprensible, por tanto, que cuando el tema del "teatro del mundo" apareció de nuevo en el siglo XVI, pudiera citar a *Agustín* como su patrón. *La Chronik oder Geschichte der beiden Civitates de Otto von Freising* constituye aquí una transición. En su prefacio dirigido al emperador Federico dice que la escribió "con amargura de alma, no tanto como una sucesión de acontecimientos como a la manera de una tragedia"(11).

Sin embargo, sólo los humanistas estuvieron en condiciones de poner en contacto la visión trágico-dramática del mundo y de la historia con la metáfora teatral de la Antigüedad. *E. R. Curtius* ha llamado la atención sobre la importancia de un pasaje *del Policraticus de Juan de Salisbury* (1159)12 que cita un verso de Petronio: "Cuando la compañía actúa en el escenario, uno hace de padre, otro de hijo y el tercero de hombre de propiedad. Una vez terminada la comedia, se desechan las máscaras; ahora vemos el verdadero rostro, y la cara pintada se desvanece".

Sin embargo, el inglés complementa inmediatamente este pasaje con la sentencia de Job de que "la vida del hombre en la tierra es una

guerra" (cf. Job 7:1); así, erige dos, si no tres, escenarios. En primer lugar, un escenario inferior en el que actúa la mayoría, convirtiendo la vida en una comedia más que en una seria campaña bélica. Están tan absortos en su comedia que no pueden salirse de su papel: "Luego está la pequeña compañía de los elegidos del Señor, cuya "conversación está en los cielos" (o, en términos agustinianos, que viven según la ley de la Ciudad de Dios); se niegan a entrar en esta comedia. Entre los dos niveles se encuentra el "mundo" con su vanidad, al que está sometido contra su voluntad, y en este escenario todos tienen que aparecer y luego despedirse. De este modo, tanto la comedia como la guerra se transforman en tragedia(14). El cambio de los tiempos hace que la "obra" se divida en "actos", y todo parece una "broma de la fortuna". Pero no hay destino ciego: detrás está Dios, que todo lo ve y todo lo gobierna, y quienes actúen virtuosamente en la obra, negándose a hacer de comediantes y despreciando la fortuna, irán a estar con él; entonces, desde el cielo, junto con Dios y los ángeles, contemplarán el drama del mundo.15

Este texto -bien amado y ampliamente utilizado- debe bastar para marcar un hito. No sólo relaciona una vez más el drama mundial agustiniano con la metáfora de la escena, y de una manera nueva (aunque sin dejarse absorber por ella), sino que proporciona un punto de vista desde el que se puede comprender tanto lo que comenzó en la Edad Media como una obra de teatro cristiana, que se expandió rápidamente hasta convertirse en el teatro mundial de los grandes "misterios", como la propia existencia, que, alienada de tantas maneras en la Baja Edad Media, es capaz de pasar a la perspectiva del teatro. En la Baja Edad Media, el juego de la vida humana no sólo se presenta en una interpretación teológica: por un lado, se eleva al nivel *de los trionfi*;16 por otro, se hunde en la penumbra de la Danza de la Muerte o en la frivolidad de la Fiesta de los Locos, o bien se desvanece en la nada.

Estas tensiones son evidentes en la forma en que tanto *Lutero* como *Erasmo* experimentaban el mundo.

En el caso *de Lutero* se disuelve la dialéctica antigua y medieval entre Dios (providencia) y el destino (fortuna): la historia del mundo no es más que la máscara (*larva)* de Dios; la autoridad de los padres, las autoridades seculares son sus máscaras; él se "oculta" tras ellas. El campesino que ara y siembra es la máscara de Dios tanto como Alejandro y Aníbal, los hacedores de la historia;(17) el curso entero del mundo es la "momia" de Dios,18 lo que implica tanto disfraz como

mascarada. Mientras que para *Marco Aurelio* el drama del mundo es fundamentalmente panteísta, para el cristiano luterano es en última instancia "teo-panista", aunque este disfraz tenga una base cristológica. Incluso como Creador, Dios se oculta para permitir a los seres humanos un cierto espacio de libertad, es decir, en última instancia lo hace por amor;[21] pero esta ocultación se hace patente en Cristo: sin ocultación no puede haber revelación del Dios siempre oculto ni fe que, en su humildad, no desee "ver". A un nivel más profundo, Dios, en su ocultamiento, toma sobre sí la ajenidad y la contrariedad del pecador;(22) Cristo muere y desciende al infierno de los pecadores,[23] y *este* "ocultamiento bajo la forma contraria" justifica todos los demás disfraces por parte de Dios. Toda la filosofía se disuelve en la paradoja teológica.

Para Erasmo, "todo en la vida humana muestra dos caras diferentes". "Lo que parece, en un primer momento, la muerte, resulta, al examinarlo más de cerca, ser la vida, y viceversa". Todo se convierte "inesperadamente en su contrario". Pero es peligroso querer mirar detrás de la máscara: "Si un hombre se acercara a los actores en el escenario y les arrancara las máscaras, revelando sus verdaderos rostros al público, ¿no echaría a perder toda la obra y merecería ser expulsado del teatro y apedreado como un lunático?". O, en términos más generales, "¿Qué otra cosa es toda la vida del hombre sino una especie de obra de teatro? Los actores salen con sus diferentes máscaras y todos interpretan sus papeles hasta que el productor les ordena salir del escenario, y a menudo puede decirle al mismo hombre que aparezca con un disfraz diferente. . . . Todo es una especie de fingimiento, pero es la única manera de representar esta farsa". Un sabio podría caer del cielo y desvelar el fingimiento, poniéndolo todo patas arriba, pero ¿qué conseguiría sino exponerse ante todos como "un loco desquiciado"? Un hombre haría mal en pedir "que la obra deje de ser una obra de teatro"(24).

En *Lutero*, como en *Erasmo*, no existe en última instancia ninguna norma para juzgar entre el ser y el parecer, la sabiduría y la necedad. Para *Lutero*, la gracia de Dios puede y debe aparecer como "ira vana", su "fidelidad y verdad siempre deben convertirse primero en una gran mentira"; "Dios no puede ser Dios si antes no se convierte en diablo"[25] Para *Erasmo*, la locura del mundo y de todas sus clases (incluidas las ranas croantes de los estoicos) se absorbe sin residuos en la locura de Dios y de Cristo tal como se encuentra en *Pablo*. Cita los pasajes en su totalidad: "Si alguno entre vosotros se cree sabio en este siglo, hágase

necio para llegar a ser sabio", y "agradó a Dios salvar a los creyentes por la necedad de lo que predicamos". La Cruz es necedad, y por eso es justo que esta necedad sea proclamada por "mensajeros sencillos e ignorantes". Finalmente, siguiendo *a Platón* (y a *Dionisio*), se ensalza la bienaventuranza como un estar "fuera de sí", una "locura",(26) dando así a la locura la última palabra sobre la realidad. Nadie se pregunta si esto justifica los numerosos casos de locura mundana puestos en la picota. En consecuencia, todas las normas desaparecen en los enunciados dialécticos *de Lutero*.(27) Pero tanto en *Erasmo* como en *Lutero* la dialéctica (que apunta hacia *Hegel*) sigue basándose en la cristología, no en la filosofía. En Cristo, Dios se convierte *en el Deus sub contrario absconditus*; en Cristo, Dios, la Sabiduría absoluta, elige la necedad para avergonzar a los sabios del mundo. Pero en sus escritos extremos, ambos escritores absolutizan esta paradoja cristológica, convirtiéndola en una fórmula del mundo que ya no se distingue del orden natural, que es juzgado por ella.

La literatura barroca no podrá superar esta dialéctica absoluta. Por el contrario, al tomarse en serio la posibilidad de una representación, en este mundo, de lo absoluto, volverá a insertar en esta dialéctica la columna vertebral de una acción dramática, permitiendo impartir un sentido cristiano a la metáfora teatral de la antigüedad. *Shakespeare* aprovechará este sentido: incluso cuando le dice a Jaques: "Todo el mundo es un escenario" (*As You Like It*, II, 7), se trata de un mundo que lleva incorporadas categorías que dan orden -como en *Juan de Salisbury- a* los distintos estratos. Como es bien sabido, el Globe Theatre de Londres, erigido en 1599, lucía una inscripción del *Policraticus* de Juan de Salisbury*: Totus mundus agit histrionem*"(28). Aquí tenemos un gran drama que se entiende a sí mismo como un teatro mundial, aunque, por el momento, no se proponga configurarse de ese modo.

Ronsard da un paso más deliberado que *Shakespeare* hacia este proyecto cuando, en 1564, en el epílogo de una comedia, afirma con gravedad y precisión:

Icy la Comedie apparoist un exemple
Où chacun de son fait les actions contemple:
El mundo es el *teatro*, y los hombres actores,
La Fortune qui est maistresse de la sceine,
Aprecia los hábitos y la vida humana
Les Cieux et les Destins en sont les spectateurs.

Cada uno representa su papel en el mismo escenario, pero nadie, dice *Ronsard*, puede disfrazarse hasta tal punto que un observador no pueda discernir su naturaleza. Actúan como si estuvieran contentos y, sin embargo, en su interior están llenos de preocupación.

Qui fait que notre vie est seulement un *songe*,
Et que tous nos dessins se finissent en rien.

En el cielo reina el bien, pero en la tierra, el engaño y la confusión del mal:

Et, bref, tout ce monde est tin publique *marché*
L'un y vend, l'un desrobe, et l'autre achete et change,
Un mesme fait produit le blasme et la louange
Et ce qui est vertu, semble a l'autre peché.

El cielo ha unido tan estrechamente la razón y la pasión que el amor vence al espíritu. Pero..:

Mientras tengamos músculos y venas
Et du sang, nous aurons des passions humaines;
Car jamais autrement les hommes n'ont vescu.[29]

c. Teología y metafísica del Teatro del mundo en la época barroca

El poema *de Ronsard* contiene todos los elementos constitutivos del drama teológico *de Calderón*: *El gran teatro del mundo, La gran feria del mundo, La vida es sueño* (todas hacia 1635). Podemos rastrear la migración de ideas de Francia a España. Un francés, *Pierre de Bovistuau* (llamado *Launey*), cuyo libro se tradujo al español y fue muy popular a finales del siglo XVI y principios del XVII, escribió una obra ascética sobre "el teatro del mundo". Como él mismo dijo, su principal inspiración *fue la Ciudad de Dios de Agustín*. Como demuestra el discurso satírico de Sancho Panza en *Don Quijote* (1617) II, 12, la metáfora teatral era habitual en aquella época. Cuando Don Quijote la pronuncia (en una versión libre de *Luciano*), diciendo que la vida es un juego de papeles y que la muerte vuelve a igualar a todos los hombres, Sancho Panza comenta: "magnífica comparación, aunque no tan nueva que yo no la haya oído antes, muchas veces y muchas veces". Es *Quevedo*, sin embargo, quien, remontándose a la gran tradición de la antigüedad, da una nueva profundidad y riqueza a la

metáfora. En su *Epicteto y Fociledes en espanol con consonantes* (Madrid 1635), leemos:

> La vida es una comedia, el mundo es un escenario, los hombres son actores, Dios es el autor. Su responsabilidad es asignar los papeles; la del hombre es actuar bien.
> Recuerda que la vida es sólo una obra de teatro. / El mundo entero no es más que el escenario de una comedia / En la que el decorado cambia continuamente. / Todos somos actores en ella. / Recuerda que en esta obra es Dios / Quien es el autor y originador / Y que lo que la obra trata está más allá de nuestro conocimiento. / Si a un hombre se le ha dado un papel corto, / que lo interprete como está prescrito. / Pero a quien se le ha dado un papel largo / Sólo puede interpretarlo correctamente si sus obras son buenas. / Si Dios te pide que hagas el papel / de un pobre o de un esclavo, / de un príncipe o de un tullido, / interpreta lo que te haya dado que interpretes. / Sólo una cosa te importa: / Interpretar perfectamente tu papel / En todo lo que pienses o hagas o hables. / Pero en cuanto a la parte de asignar buena fortuna / Y en cuanto a la duración o brevedad de tu aparición en escena, / Eso sólo le concierne a Dios.

"Hay una clara e indisoluble relación entre este pasaje de *Quevedo* y *Calderón*"(1), incluso en el improbable caso de que *Quevedo* escribiera sus versos bajo la influencia de la obra de *Calderón*, y no viceversa. Al parafrasear a su Epicteto, sobre el tema de la autoría de Dios y la asignación de papeles, pone más de relieve los temas platonistas y plotinianos.

Calderón, sin embargo, saca la metáfora de la trivialidad y, en su *Gran Teatro del Mundo*, la profundiza y amplía teológicamente. Ahora se enfrenta y tiene que vérselas con la metafísica platonista. Como en la Antigüedad, la tensión dramática reside menos en el curso horizontal de la acción humana que en sus implicaciones verticales: aunque la obra corta no está dividida en actos, tiene claramente una forma de cinco actos en la que se corresponden el primero y el quinto, el segundo y el cuarto. El primero es un preludio en el cielo: Dios decide representar una obra de teatro, sirviéndose del mundo; esta acción primigenia anterior a la existencia del mundo significa a la vez el origen del escenario, de la obra como estructura y -la dimensión específicamente cristiana- el despliegue de una teología de la historia aplicada a la situación concreta en que se representa la obra, a saber, el campo temporal de fuerza de tres leyes: la ley natural, la ley de la Escritura (Antigua Alianza) y la ley de la redención (Nueva Alianza).2 Esto significa que el tiempo bíblico, cristiano, tiene una estructura interna direccional, en contraste con el tiempo del mundo antiguo, que es un medio sin estructura, neutro, en el que no se puede escribir

nada duradero. El segundo acto es la asignación de papeles por parte de Dios y la asignación de accesorios por parte del mundo: los actores están equipados. El tercer acto es la obra en sí, en cuyo centro está la peripecia de toda la acción. El cuarto es la contrapartida del segundo: aquí los actores, después de haber interpretado sus papeles, se despojan de sus efectos en una poderosa elegía sobre el tema de la vida transitoria, muy deliberadamente construida por *Calderón*; es la forma barroca de la tardía Danza de la Muerte gótica. El quinto acto devuelve toda la acción a su origen divino: las "Últimas Cosas", el Juicio Final, con su cuádruple desenlace: purgatorio, limbo, cielo e infierno. El mundo no se reabsorbe en absoluto en Dios: aquí tenemos una conclusión cristológica que mira hacia la comida mesiánica, eucarística. De este modo, el actor central pero invisible de la obra, el Dios-hombre, aparece indirectamente, tal como era el presupuesto oculto de la obra desde el principio: como la "ley de la gracia" con sus "milagros superiores" a los que el "mundo" puede comprender.

En otros *autos* de *Calderón* se resalta mucho más el papel de Cristo: en cualquier papel y máscara que aparezca, es siempre el enviado del Padre, su representante normativo y último. Así, todo el tenor del tema del papel cambia: en lugar de ser la mera vestimenta de un traje efímero, como en la antigüedad, y aunque el tema de la transitoriedad permanece, adquiere un énfasis escatológico: incluso cuando los actores son despojados de sus atuendos, siguen manteniendo su "papel", su "misión". Se trata de una contrapartida del "karma" platónico, pero sin la noción de reencarnación, sino de la cosecha eterna y personal de lo que se ha sembrado en la dimensión temporal. En consecuencia, el punto de salida trascendental debe ser diferente al de *Platón*. La noción de que las experiencias en vidas anteriores influyen en la elección de un futuro "modelo de vida" queda descartada, al igual que la idea de que las almas sin ninguna experiencia previa, llegadas directamente del cielo, se apoderan de los papeles más glamurosos. Esta idea contenía una versión (más o menos oculta) de la "caída" de las almas de la visión original de Dios (Fedro), que no puede sostenerse en un marco cristiano. Los personajes *de Calderón* salen del seno del pensamiento de Dios; han estado "siempre a Tu servicio" y "para estar presentes, cada uno, a Tus ojos, no necesitan antes nacer". Aquí existen en completa indiferencia, como dice la Belleza:

> Sólo en Tu mente trazada / No tenemos ni vida ni luz, / Carecemos tanto de oído como de vista; / Ni el bien ni el mal saboreamos. / Pero ahora hemos venido de prisa / A este

lugar a representar nuestros papeles, / Reparte nuestros papeles, te rogamos; / Y ya que no tenemos elección, / Doblegando nuestra voluntad a Tu voz, / Los tomamos lo mejor que podemos.3

Pero los personajes que hablan así a Dios, como sus pensamientos, tienen una especie de independencia. No se representa el momento de la creación (pues estos "pensamientos de Dios" ya están encarnados en el escenario), por lo que en el instante en que aparecen puede iniciarse un diálogo, que implica incluso dudas (por parte del campesino) y amargas interrogaciones (por parte del mendigo). La respuesta de Dios es exactamente la misma que la de *Epicteto*: lo que cuenta no es lo que se interpreta, sino cómo se interpreta; al final, rey y mendigo volverán a ser iguales. En esta transición fluida de la idea en la mente de Dios a su primera realización en la vida, *Calderón* deja espacio para que la criatura de alguna manera ya esté ahí; es decir, permite esa decisión previa inteligible que se subraya en *Platón* y *Plotino*, aunque sin concederle el mismo peso. La decisión que cuenta se toma en la vida, se actúa en el escenario del mundo.

Hay algo más que distingue claramente al dramaturgo cristiano del filósofo antiguo. En este último, los modelos de vida se exponen para que el alma elija uno; esta elección se hace en libertad interior, guiada por la sabiduría o la bondad del alma, y luego es indisolublemente soldada a su *daimon* apropiado por las Hijas de la Necesidad. En *Calderón* es exclusivamente el libre albedrío de Dios el que reparte los papeles y confiere a las personas su unicidad fundamental. Esencialmente no hay lugar en el papel asignado para ninguna cooperación inicial o voluntad tentativa por parte del alma. A continuación, el "mundo" se encarga de proporcionar al actor los accesorios (por así decirlo) "empíricos" de su papel: los actores están listos para entrar en escena, pero el "mundo" los detiene para proporcionarles su equipo. Fundamentalmente no determina nada, a diferencia de los Parcae, que "hilan" el destino (*Marco Aurelio*) o al menos "atan firmemente" al *daimon*. En *Calderón* es la misión del individuo la que lo personaliza para su vida en el mundo, y ésta procede directamente del Señor de la obra, Dios.

En cuanto a la acción horizontal (el "tercer acto"), prácticamente no es más que un ensayo, tan frecuentemente interrumpido por la dimensión vertical: la voz de Dios, la admonición de la "Ley", los comentarios del "mundo". La obra comienza, tras la exaltación de Dios por parte de la Sabiduría, con la presentación de los personajes; cada uno ocupa su lugar en la vida -sólo el mendigo no tiene lugar-. A

continuación viene la escena del mendigo: La Belleza no le escucha, la Riqueza se queda de piedra, el Rey le pide que se presente por la vía oficial, el Campesino le aconseja que trabaje y sólo la Sabiduría le da un trozo de pan. Por último, el diálogo lírico, continuamente interrumpido por la Muerte. La escena del mendigo es el núcleo de la acción: contiene en pocas palabras todo lo que *Hofmannsthal* desarrollará posteriormente a partir de ella. Le sigue un pequeño excursus: la Sabiduría (la fe) tropieza y el Rey la ayuda a ponerse en pie: el siglo XVII español. Pero este tema del altar del trono apenas se menciona. Toda la gravedad de la obra cristiana reside en el equilibrio de la tensión (una tensión divinamente instituida) entre ricos y pobres, donde "rico" significa poderoso, bello, laborioso. En la medida en que los "papeles" son "encargos", no son ni asuntos privados en mera yuxtaposición (*Epicteto*) ni se entrelazan para hacer *apolitia (Platón*); están polarizados por una sabiduría activa (y fue sólo la Sabiduría la que dio al mendigo el trozo de pan), una sabiduría que, basándose en la ley de las *urnas* celestiales, alivia la tensión terrenal permanente.

Desde *Calderón* hasta nuestros días, el tema del "teatro del mundo" se transforma en tres variantes bien distintas: la barroca, la idealista y la que acaba de crear *Hofmannsthal*. Luego, en una cuarta forma, abandona su forma hasta entonces y -en *Pirandello* y sus discípulos- la metáfora teatral reflexiona sobre sí misma. Y esta aparente desintegración nos ayudará, de hecho, a hacer un análisis más preciso de la dimensión dramática, la dimensión del teatro.

Es posible utilizar los elementos de la obra de Calderón para organizar, hasta cierto punto, los numerosos aspectos del "teatro del mundo" que se dan en la época barroca. La obra se representa dentro de los claros confines del escenario; la acción está limitada en términos de tiempo, espacio y personajes. El escenario está abierto por el "mundo": se trata, pues, de apariencias, de ser transitorio; el tema de la transitoriedad es un elemento importante de la acción: los personajes son convocados desde el escenario en medio del diálogo. Entre Dios, el altísimo Espectador, y el mundo (Fortuna) existe una relación, pero su distinción entre sí es aún más clara. Al principio, los papeles se yuxtaponen solitarios, designados desde lo alto, pero sólo tienen sentido a través de su relación dialogada. Hay un abismo en la relación del "yo" con el papel: una identidad abierta, no obstante, a la reflexión sobre su no identidad. La obra está sujeta a la "ley" divina; su núcleo son las diversas actitudes ante el mendigo, es decir, la posesión (de poder, dinero, belleza, trabajo) y la ausencia de tal posesión. Lo

más importante de todo es que "el teatro barroco no era una institución moral, ni estética, sino una parábola directa, un verdadero 'espejo'"[4] La vida es *verdadero* teatro; de ahí que la obra de Calderón sólo pudiera haber sido escrita en la época barroca. "Teatro" es la "clave, la palabra clave" de toda la época, "el elemento mismo que configura su estilo".(5) Por eso la imagen es tan omnipresente.[6] Acerca mucho la interpretación dramática de la existencia a la del estoicismo, que -una vez desvanecidas todas las olas del neoplatonismo, hasta *Ficino* y la escuela de Oxford- experimenta un vigoroso renacimiento.(7) Pero que esencialmente no amenaza la distinción cristiana entre Dios y el hombre. Pocas veces *la theologia naturalis* se incorporó a la teología cristiana tan íntimamente como aquí, con todas las transiciones y tendencias imaginables, dejándonos inseguros -ya reflexionemos como católicos o protestantes- sobre si tanto estoicismo es admisible o no en un héroe, rey, mártir, etc. cristiano.

El teatro barroco del mundo difiere en dos aspectos de la dialéctica de la mascarada *de Lutero* y de la locura universal *de Erasmo*: (1) Existe una representación genuina de lo absoluto en la historia del mundo: en términos seculares, la corte del Príncipe; en el ámbito espiritual, la Iglesia jerárquica. (2) Esta representación genuina produce y gobierna una dialéctica entre papel y persona. Pero el espectro de posibles aplicaciones es tan amplio que admite contradicciones abiertas.

1. El tribunal es donde realmente tiene lugar el gran teatro del mundo:

Ninguna vida presenta mayor juego y espectáculo
Que los suyos cuyo elemento elegido es el tribunal[8]

Así, en sus grandes festivales, la corte se celebra a sí misma como teatro representativo del mundo[9]. Como parte de esta celebración, la obra en sentido estricto (con sus límites de lugar, tiempo y acción) participa de la validez absoluta del marco. En *la Phèdre de Racine*, por ejemplo, el caos total puede contenerse en el orden completamente contenido del lenguaje cortesano y las tres unidades clásicas. Es cierto que esta corte (o este "imperio" que hace concretamente presente) está en transición entre la corte "mítica" de la Antigüedad y la representación ejercida por la Iglesia cristiana; la corte absolutista es en parte la sanción absoluta precristiana y anticristiana (por ejemplo, en el juego de los mártires), y en parte se nutre de la representación cristiana (como en los juegos españoles). Pero, en cualquier caso, la

corte es el mundo en miniatura, el cortesano es el "hombre de mundo" que, con *el Manual y el Criticón de Baltasar Gracián*, entra en *el teatro de la Fama* para practicar el *arte deser persona*. En primer lugar, esto significa que el drama ya no debe tener lugar en el panorama agustiniano de la historia del mundo, sino en un tiempo y un espacio que se condensan en las unidades supuestamente aristotélicas: debe ser el destino de algún príncipe, tirano, confesor, etc., en una corte nacional concreta. El marco absoluto puede ser "Roma" -en *Shakespeare, Comedie, Racine-* con *la* interpretación medieval *de Dante* de fondo, como símbolo de toda representación, a la que un hombre sólo puede estar a la altura si, en la renuncia total, crece más allá de sí mismo y se convierte en el papel sobrehumano (así *el Horacio de Corneille, Cinna, Pompée*, y el Tito de *Racine* en *Bérénice*); o puede ser alguna corte dependiente de Roma. Aquí, a diferencia de los estoicos con su énfasis en lo privado, la *raison d'État* tiene una inmensa inercia: el amor personal se estrella contra ella (*Nicodème*), a veces triunfa sobre ella (*Suréna*: "mon amour est trop fort pour cette politique")11 o cuestiona su legitimidad (*Sertorius*: "Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles, / Que ses proscriptions comblent de funerailles. .../ Rome n'est plus dans Rome, elle est toute ou je suis").12 Sin embargo, el gran drama político *de Corneille* se transforma directamente en un drama de martirio cuando las pretensiones absolutas y hasta entonces legítimas de Roma chocan con las de la nueva cristiandad; ahora tenemos la batalla agustiniana por el horizonte último, librada en perfecta *noblesse* en *Polyeucte*.

Esta etapa del desarrollo plantea todos los problemas relacionados con la función representativa de la corte. Si (para ser realistas) su grandeza se basa en el poder y no en el derecho (como demostró *Maquiavelo*),(13) si el juego de roles cortesano es un epítome de la mentira (*Molière, Les Moralistes*: "nil hic ita cernis, ut est"),14 el cortesano intentará escapar a la "verdad" de una existencia utópica de pastor o ermitaño;15 si las cosas se ponen serias, puede aferrarse a la verdad totalmente diferente de la revelación cristiana poniendo su existencia en juego, quizás con la muerte de un mártir. Entonces la *angustia* barroca que surge de la naturaleza transitoria de todo el escenario mundial puede afianzarse en la *angustia* que proviene de la muerte real; a su vez, este miedo se supera a sí mismo cuando todo el centro de gravedad se desplaza a la eternidad inmutable. Aquí nos encontramos con *Gryphius (Catharina von Georgien, Carolus Stuardus, Papinian*) retirándose del "juego del tiempo": los jugadores (que son

ellos mismos "jugados") reconocen y ven a través de sí mismos en sus papeles;16 la "caída" (secular) de las alturas principescas se ve que va de la mano con un ascenso, en términos de mente y espíritu, a lo eterno. Desde *Shakespeare (Ricardo II) hasta Bidermann* (*Cosmarchia*, que comienza con esta misma escena), pasando *por Gryphius (Stuardus), Joseph Simon (Leo Armenus, Zeno)* y *la Maria Stuart de Schiller*, la imagen del rey que se despoja de sus vestiduras e insignias siempre tiene el poder de conmovernos profundamente. *Papiniano* se despide con estas palabras:

¡Recupera esta capa, estas prendas! Cuando termine la obra
Devuelve las galas prestadas.

La escena final de *Cardenio y Celinde* es muy similar. *En La vida es sueño, de Calderón,* el tema del vestido-desvestido se extrae de la cosmovisión escatológica (protestante) y se sitúa en el centro de la cosmovisión representacional (católica).

La dialéctica del "juego" puede degenerar y perder toda forma en cualquiera de los dos contextos cristianos. En el protestantismo, la "apariencia" que juega entre el tiempo y la eternidad (pues todos los puntos de vista son meramente "aparentes" entre sí) puede conducir a un síndrome demoníaco que intensifica el poder y el deseo mundanos, cuanto más se sabe inútil (por ejemplo, en *las Heldenhriefen de Hofmannswaldau*, donde se nos muestra "qué monstruosos juegos sirve el amor en el mundo"):17 "No es Dios quien juega con el mundo: el mundo juega consigo mismo", y por tanto el hombre ya no posee ningún papel particular, religioso; ahora juega en un sentido absoluto. Esto, en la época barroca, es abrazar deliberadamente la "sabiduría mundana".(18) En *Lohenstein*, que tradujo *a Gracián*, se convierte totalmente en una mascarada de la vida cortesana (por ejemplo, en *Sofonisbe*), en contraste deliberado y flagrante con la vida eterna, que sólo aparece como una alternativa alienante (aunque irreal). El hombre es un "Proteo", un "Camaleón"; hay una fricción constante entre poder-política, erotismo y religión. El gran orden omnicomprensivo del teatro mundial, que en *Corneille* y *Racine* contraponía a los personajes para refinar sus afanes éticos, ya no tiene más función que la de marco formal. El cortesano puede coincidir con el santo, el tirano angustiado con el mártir(19). Esta dialéctica luterana destructiva se evita, en su mayor parte, en el medio católico; pero aquí los dos absolutos terrenales del trono y el altar pueden conducir a una sala de espejos sin salida; sólo hace falta añadir el jansenismo -como

en *la Athalie de Racine*, donde la corte se mueve contra el templo- para que lo demoníaco se muestre también aquí. Este contexto dramático sólo tiene futuro allí donde estos dos absolutos estrechamente enredados se desenredan cuidadosamente, es decir, donde se reduce a la dialéctica cristiana permanente de la *Ciudad de Dios* de Agustín, que está en el mundo y sin embargo no es de él(20).

2. Allí donde la existencia se interpreta directamente como teatro, el "yo" debe entenderse como el papel.21 Esto último es irremediablemente ambiguo, tanto si el escenario del mundo (la corte, o incluso la Iglesia en su capacidad de representación) es visto como la presencia seria de un encargo divino o como su simbolización, cargada de ilusión: en el primer caso, el "yo" debe insertarse enteramente en el papel (que puede ser sobrehumanamente elevado y difícil) si quiere ser él mismo; en el segundo, debe ver a través de él y situar su centro de gravedad en lo eterno, para no sucumbir al papel. Pero el teatro barroco vacila entre ambos aspectos, con el resultado de que la relación entre el "yo" y el papel nunca es determinable y "nuestras máscaras no se asientan como quisiéramos"22. "Representar" significa tanto mostrar como ocultar; quien aspire a ello debe renunciar a su personalidad única (si quiere ser "El" Emperador, por ejemplo). Tal renuncia, sin embargo, puede ser ética (estoica o cristiana) o calculada (como en el ansia de poder). En ambos casos, la conciencia barroca del papel parece ir de luto, por mucho que se trate de forma burlesca. En ambos casos, la dimensión de la actuación es la clave para interpretar el "yo". "La vida es sueño": una persona puede encontrarse de repente colocada en un papel totalmente distinto, totalmente ajena a sí misma;(23) así, el mismo material puede presentarse como tragedia (*Calderón*) o como burlesco (*Shakespeare*,24 *Hollonius*,25 *Masen*,26 *Weise*27). Lo crucial es que el escenario muestre al espectador, que cree saber quién es "realmente" el actor, que no sabe quién es él mismo "realmente". Una obra de *Calderón* se titula *En esta vida todo es verdad y todo mentira*.

En el mundo católico el tema alcanza su corona barroca bajo la forma del "actor que se interpreta a sí mismo": entrando en un papel ajeno (el del cristiano) en el plano de la obra, se encuentra transformado por la gracia28 en su realidad. El tema reaparece continuamente en nuevas variantes, remontándose a tres fuentes distintas:29 las leyendas de Josafat,30 Genesio31 y Filemón.(32) Cuanto más seriamente interpreta el actor su papel (pues ahora se ha convertido y es idéntico a su papel), más se le aplaude como actor

incomparable. La obra se eleva por encima de la comedia y la tragedia, pero finalmente también se deshace de la habitual incertidumbre barroca en cuanto al punto de vista del verdadero "yo": lo que en la tierra parece un papel actuado (y sigue siendo un papel, en la obra seria, por lo que respecta a los espectadores) está lleno de verdad que viene del cielo: el concepto de papel se muestra analógico.

La claridad final se alcanza en el nivel del escenario mundial barroco, pero, como en *el Gran Teatro del Mundo de Calderón*, se mantiene dentro de la metáfora teatral. Incluso cuando la dimensión cristiana irrumpe en el juego de roles de la vida, la propia irrupción sigue describiéndose con las categorías del teatro. Esto es posible porque, en la época barroca, el individuo, ya sea en el ámbito del mundo o de la religión, siempre desempeña un papel "típico". *H. O. Burger* vuelve a recordar con razón el mito del final de *la República de Platón*, en el que, antes de cada regreso a la Tierra, las almas "tienen que elegir entre un número determinado de *paradeigmata*, 'modelos de vida'"[33]. Los papeles asignados por Dios en el escenario del mundo (el Rey, la Sabiduría, etc.) no son todos más que papeles típicos. Así pues, en todo el drama barroco queda un residuo no resuelto que indica una profunda incertidumbre sobre la identidad del yo, en la penúltima etapa. Esta etapa de incertidumbre a menudo se salta simplemente mediante una intervención milagrosa, en lugar de resolverse interiormente, lo que confiere al "teatro del mundo" barroco un aspecto un tanto triunfal y violento; abruma desde fuera, extáticamente, en lugar de convencer desde dentro.

No podemos despedirnos del drama barroco sin mencionar la brillante comedia *de Pierre Corneille L'Illusion* (representada en 1636), en la que el teatro y la vida se relacionan de forma novedosa y triunfal. Como consecuencia de su severidad, un padre ha hecho que su hijo abandone el hogar; éste vaga por toda Europa, perseguido por su arrepentido padre. Un amigo rico del padre tiene un mago viviendo en una gruta de su jardín, que promete revelar el destino de su hijo. "Sea lo que sea lo que se presente ante tus ojos, no temas; y, sobre todo, no salgas de mi gruta antes que yo, pues de lo contrario morirás. He aquí que ya puedes ver, como dos sombras fugaces, a tu hijo y a su amo". Del segundo al cuarto acto, la obra muestra las cada vez más desafortunadas aventuras amorosas del hijo, que el angustiado padre comenta al final de cada acto. En el quinto acto, los amantes mueren y cae el telón; el padre está fuera de sí. Pero el telón se levanta de nuevo para revelar a los cuatro personajes implicados, sentados a una mesa

contando su dinero: el hijo y sus amigos se habían convertido en actores, y la obra que el padre veía era una "obra dentro de la obra". El mago declara:

Leurs vers font leur combat, leur mort suit leurs paroles,
Et, sans prendre interet en pas un de leurs roles,
Le traitre et le trahi, le mort et le vivant,
Se trouvent a la fin amis comme devant.[34]

Como el padre se horroriza de la profesión de su hijo, se le plantea que la actuación es un arte noble, y que actualmente hace las delicias de todo París: "a present le theatre / Est en un point si haut que chacun l'idolatre". Lo que en su tiempo fue despreciado es ahora "el favorito de todos los *bons esprits*", incluidos el pueblo, los nobles e "incluso nuestro gran Rey".

3. *Tiempos modernos*

a. Idealismo

En la época barroca, la metáfora del juego abarca las cosmovisiones más contrarias: la religiosa y la areligiosa, la ética y la nihilista. Se personifica en la fórmula *de Jakob Balde*, "Eheu ludimus et ludimur" (comparando la vida con una partida de ajedrez),[1] que deja abierta la cuestión de si la libertad y el esfuerzo puestos en ese juego van acompañados del juego de un poder superior o si los actores son como marionetas, anulados por él. ¿Y quién es ese poder superior? ¿Dios mismo o el ciego destino? Incluso los poetas cristianos nos dejan a menudo alguna duda al respecto(2). El hombre mismo es incapaz de establecer el vínculo entre su papel sobrehumano y su experiencia de la fugacidad[3]. Por eso sigue siendo "Camaleón",[4] "Baldanders" (lit. "Cambio rápido"),[5] "Proteo"[6]. Se identifica demasiado bien con su papel, lo que inquieta un poco al observador reflexivo. Hay dos cuestiones que nunca se resuelven: ¿Cómo se relaciona el papel transitorio con el Dios eterno (si, con *Calderón*, consideramos a Dios como el autor)? ¿Y cuál es la relación de Dios con el juego de roles? ¿Es sólo su inventor, espectador y juez final? Tal visión sería muy inferior a la transmitida por la tradición cristiana. De hecho, seguramente sería inferior incluso a las especulaciones de los platónicos y los estoicos.

La Ilustración hace una pausa. El modelo "representacional" del mundo deja paso al de la razón, pero, *surgido* del dualismo espíritu-

materia *de Descartes*, el modelo deísta está en auge. Se nos presenta así un Relojero Divino, cuyo homólogo, en el materialismo radical francés, es *l'homme-machine*, versión posterior de *la* máquina animal *de Descartes*. Volvemos así una vez más a la imagen de la *obra de marionetas*.

En el otro lado, sin embargo, encontramos un sentido de la existencia contrario, cada vez más intenso, que viene del entusiasmo platónico del Renacimiento (especialmente de *Bruno*), pasando por *Shaftesbury, hasta Herder*. Aquí, el hombre (y puede ser también un hombre de la Ilustración) experimenta una unidad libre y entusiasta con el principio divino que impregna el universo (en un sentido estoico-plotiniano); "religión" significa adoptar este punto de vista universal. "¡Oh poderosa Naturaleza! ¡Sabia Sustituta de la Providencia, Creadora empoderada! O (!) ¡Tú, *Deidad* impotente, Creador Supremo!"[7] *Herder* traduce característicamente así *la* exclamación *de Shaftesbury*:

Amigo familiar de la Divinidad, sabio Regente
¿De la Providencia o de la Creadora? [8]

Pero esta "Naturaleza" no tiene "ninguna conciencia de lo que hace, ningún pensamiento sobre sí misma. . . . ¿Y qué es la Naturaleza? ¿Es sentido? *¿Tiene* Razón o Entendimiento? No. ¿Quién entonces entiende por ella, o se interesa por ella? Nadie; ni un alma: Sino *cada uno por sí mismo*". Y sin embargo, así como los cuerpos siguen su centro de gravedad:

Con qué constancia presionaban todos los espíritus
¡Hacia sus objetivos! Sin embargo, contemplando el caos,
Aquel cuyo canto armonizó el mundo
También cantará estos espíritus al orden correcto.[9]

Así pues, vemos una nueva variante del "teatro del mundo" en ciernes, a saber, la obra extemporánea. Ya fue mencionada en *Plotino*, sólo para ser evaluada y rechazada. Ahora, sin embargo, el *hen-kai-pan* es aquello que llena todas las cosas, aunque sólo es consciente en las mentes individuales, y por ello éstas deben actuar extemporáneamente en la obra del mundo. *Herder* parece haber sido el primero en acercarse a esta atrevida idea. Al "drama" griego, con su unidad, opone el "acontecimiento" shakesperiano, aparentemente unido sin ninguna regla, compuesto por muchas "páginas del libro de los registros, arrastradas por el vendaval de los tiempos", "las huellas de

los pueblos, las clases, las almas", que tienen un efecto unido sobre "los agentes más dispares y lejanos", que sólo el propio poeta puede comprender. El espectador vive la historia a medida que transcurre, "sintiendo la influencia continua de todas las fuerzas que producen un acontecimiento, cada una en su lugar y extensión, de modo que, en parte por vía de presentimiento, en parte por experiencia gradual, ve y reconoce el resultado de esas fuerzas en el acontecimiento." "A través del poder creador del poeta" los personajes son "a la vez fines y medios; ellos mismos deliberadamente elaborados, su acción también contribuye al todo."[10]

Antes de seguir trazando el curso de esta variación, debemos mencionar una tercera que comienza con la filosofía trascendental *de Kant*. Cuando la mente se pregunta cómo puede haber un "yo" empírico en el experimentar, pensar y actuar, mira en dirección a un *intellectus archetypus*. Este último no puede construirse, pero su absolutidad garantiza la libertad del hombre (que nada puede relativizar). Al mismo tiempo -puesto que no es el "yo" nouménico- apunta a un Dios postulado, que la razón, sin embargo, no puede concebir. Ambos convergen en el "yo" *de Fichte*, que alcanza su forma definitiva en la filosofía tardía como vida (plotiniana) superior a toda conciencia, expresada por el "mundo de los espíritus" de carácter dialógico múltiple que la acompaña. Pero en el pensamiento idealista el creciente problema del "yo" absoluto y empírico asustó de muerte a toda una generación de poetas y pensadores: *Herder* y *Hamann, Jacobi* y *Tieck, Jean Paul* y *Kleist, Wetzel* (el autor de las *Nachtwachen des Bonaventura), Hoffmann* y *Büchner*. Desde el punto de vista del Absoluto no concreto (pensaban), todo el mundo aparentemente concreto debe parecer meramente un espectral y macabro "juego de fantasmas" *(Geisterspiel*); la locura parece acechar en el fondo de cada "yo". El panteísmo entusiasta de *Herder* y del joven *Goethe* podría convertirse en cualquier momento en un ateísmo que lo ensombreciera todo. Por eso, en el periodo comprendido entre *Sturm und Drang* y *Biedermeier*, las imágenes barrocas de la escena mundial, sobre todo en su tema de marionetas, se encuentran prácticamente en todas partes.[11]

Sin embargo, en comparación con el barroco -a pesar de su profundización en el problema- se alcanzó una nueva dimensión. Ya existía en la metafísica del papel de *Platón, Marco Aurelio* y *Plotino*, pero sólo podía alcanzar su pleno alcance dramático en el entorno del cristianismo, que se planteaba la relación de la libertad humana con la libertad absoluta, divina. Esta tensión dramática encontró su expresión

en los grandes símbolos de *Fausto (Klinger, Lessing, Maler Müller, Goethe*) y *Prometeo*. Todo está ahí en embrión en el fragmento *de* Prometeo *de Goethe*: el hombre es tan eternamente libre como los dioses: "Soy eterno como ellos. / ¡Todos somos eternos!". Prometeo tiene a Minerva como *daimon*: "Así yo mismo no era yo mismo; / Una deidad hablaba / Cuando yo creía hablar; / Y cuando creía oír hablar a una diosa, / Las palabras eran mías". Al principio está el acto libre: "¿Cuánto, entonces, es tuyo?" "¡El círculo de mi influencia!" La finitud, la muerte, coincide con la experiencia del instante absoluto: "Cuando, conmovido hasta las raíces de tu ser, lo sientes todo / Y todos tus sentidos se derriten / . . . entonces el ser humano muere"12 Las venerables nociones renacentistas del poeta como creador (*poietēs*)13 se mezclan aquí con el motivo idealista, adquiriendo derechos de ciudadanía en su nuevo marco. Prometeo, conducido por Minerva a la fuente de la vida, es capaz de infundir vida a sus figuras de arcilla sin recurrir a Zeus, que inicialmente se lo permite. Da vida a su obra de marionetas para que se convierta en un teatro del mundo.

En la práctica, sin embargo, a pesar de su entusiasmo místico y del "*daimon* divino", esta versión es ya antropocéntrica14, sugiriendo que el poeta es un autor y director de escena cuasi divino -un tema que sólo será objeto de reflexión explícita después de que el idealismo haya ido y venido. La idea de la representación extemporánea, que ya hemos mencionado, adquiere ahora un papel intermediario crucial. En su *System des transzendentalen Idealismus* (1800), *Schelling*, continuando la línea de *Shaftesbury* y *Herder* y desarrollando a *Fichte*, confiere una nueva luminosidad al tema. Escuchemos el pasaje completo:

> Si pensamos en la historia como en una obra de teatro en la que cada participante interpreta su papel completamente extemporáneo y como mejor le parece, sólo podemos concebir que esta confusa representación tenga sentido si hay un Espíritu que se expresa en todas las partes, y si el Poeta, del que los actores individuales no son más que fragmentos (*disiecti membrapoetae*), ha armonizado desde el principio el resultado objetivo de toda la acción con la actuación extemporánea de todos los individuos, de modo que, al final, debe surgir algo inteligible. Sin embargo, si el Poeta fuera puramente externo a su obra, nosotros seríamos meros actores representando lo que él ha escrito. En cambio, si *no es* independiente de nosotros, sino que se desvela y se manifiesta sólo sucesivamente, a través del juego de nuestra libertad -de tal modo que, si esta libertad no existiera, él tampoco existiría-, somos coautores de todo el guión, inventando nosotros mismos el papel particular que desempeñamos.15

Aquí, con toda seriedad y a la manera de *Kant*,(16) la libertad humana

se hace tan absoluta que el Productor de la obra sólo llega a serlo a través de la representación de la misma; sólo existiría como suma de todas las libertades y sus acciones al final de la obra -si ésta pudiera tener un final. No obstante, *Schelling* quiere que todos los actores extemporáneos estén animados por un Espíritu, lo que sólo es concebible si se considera el Absoluto como la convergencia objetiva supratemporal de todas las libertades (su origen y su resultado final) o como su totalidad (que, en concreto, está siempre en un proceso histórico de devenir). Así, *H. Zeltner* tiene razón cuando afirma que *Schelling* hace añicos la propia metáfora que utiliza[17]. El Productor de la obra cae, al igual que la distinción entre el papel y el "yo" (o la libertad), pues corresponde a las propias libertades inventar sus papeles. La idea de que, a pesar de ello, hay "un Espíritu que se expresa en todo", del cual (del cual) los actores individuales son fragmentos, sólo puede explicarse en términos *del* imperativo categórico *de Kant*, que representa simultáneamente la regla de la autorrealización activa y la convergencia social. Pero la única forma en que tal convergencia puede tener lugar en la realidad, es decir, la única forma en que las libertades individuales pueden integrarse adecuadamente, es sobre la base de una armonía preestablecida indemostrable. Según este último, la historia debe avanzar hacia un reino de la razón, que se alcanzaría "cuando toda arbitrariedad hubiera desaparecido de la tierra y el hombre, mediante la libertad, hubiera vuelto al mismo punto en el que la Naturaleza lo situó originalmente, y que abandonó al comienzo de la historia."[18] . (19) Es la forma secularizada del viejo teologema de la rueda de la historia que, al girar, vuelve a girar hacia el paraíso; es el tema de la perfecta identidad entre libertad y naturaleza (necesidad), que ronda no sólo la teoría dramática *de Schiller*, sino también, sobre todo, las obras de *Kleist*Debemos pasar por alto las innumerables repeticiones de la metáfora del escenario mundial y de la obra de marionetas de la época[20] y pasar a describir los efectos de los nuevos presupuestos. Con razón o sin ella, se entiende que la reflexión idealista trascendental elimina la distinción entre el "yo" y Dios y se convierte así en una deificación intoxicada o progresiva del "yo" o sustituye a Dios por el "yo" o subordina el "yo" empírico a un Absoluto sin ego (y posiblemente demoníaco o nihilista). En cualquier caso, la alegre autorreflexión del yo se transforma en algo terrible y lúgubre.

La idea de que Dios es un artista y de que el mundo es su artefacto es antigua, revivida por el Renacimiento, por *Bruno, Shaftesbury* y

Herder. Pero, ¿y si miro el mundo desde la atalaya absoluta de mi reflejo? ¿No se convierte en mi poema? Y puesto que vivo en él, ¿no me convierto a la vez en poeta, actor y espectador? Este es el salón de los espejos en el que nos encontramos con los héroes del primer romanticismo, *el Allwil de Jacobi, el Lovell de Tieck* y muchos de los héroes *de Jean Paul*. La poesía puede "revolotear en pleno vuelo, libre de todo interés real e ideal, sobre las alas del reflejo poético, reactivándolo continuamente y multiplicándolo como a través de una serie interminable de espejos"21 El Leibgeber-Schoppe de Jean Paul tiene una doble conciencia, que conduce lógicamente a la locura. "Le excitaba, en primer lugar, el sentimiento de un alma libre de toda relación y, en segundo lugar, el sentimiento satírico de estar haciendo una parodia de la locura humana en lugar de imitarla. En todo ello tenía la doble conciencia del actor cómico y del espectador"22 De ahí surge el personaje límite de Roquairol en *Titán*, para quien todo se convierte en un acto y que se pega un tiro, en una obra especialmente arreglada, durante la declaración de amor a Linda, a la que ha seducido; incluso su muerte es un acto. A partir de aquí, nuestra mirada se dirige directamente a los Stavrogin y Kirolov *de Dostoievski*. El principio de la reflexión ("No me limité a disfrutar, sino que sentí y disfruté el disfrute")(23) borra cualquier distinción entre la obra y la vida: "Entonces me observo observando, lo que continúa ad infinitum. Incluso las cosas serias de la vida -por ejemplo, cuando Roquairol se convierte en responsable de la ceguera de su hermana- provocan en él un "deleite insospechado en la tragedia asesina"(25). El problema *de Jean Paul*, que nunca se resuelve, es el de transfigurar el mundo lúgubre, realista y cotidiano por medio de la imaginación "divina". ¿Cuáles tienen razón, los héroes de las primeras novelas, Wuz y Fixlein, felices en sus ilusiones, o los de su época madura, donde la ambigüedad absoluta de la imaginación se demuestra siempre en dos personajes opuestos? ¿O es el héroe de la última obra, *Komet*, para quien la ilusión transfigura una vez más todo *a la manera de* Don Quijote? *Jean Paul* es consciente de que "si la poesía se convirtiera en vida en esta existencia mortal. . . nuestros deseos sólo crecerían más y más en lugar de cumplirse, y la realidad superior sólo daría a luz una poesía superior. . . . En la Arcadia anhelaríamos la Utopía"26. No se trata sólo de romanticismo: es una conciencia de la existencia que también debe tener el realista si quiere desempeñar bien su papel(27).

Sin embargo, una vez que se produce esta escisión del "yo" a través de la reflexión radical (y comienza ya en *el Anton Reiser de Karl Philipp*

Moritz,(28) pasando por Jean *Paul*29 a *Grillparzer*30 y *Hoffmann*,(31) hasta llegar a *Hofmannsthal*32), la conciencia está abocada a vacilar entre el libertinaje o la autoidentificación con el Absoluto y la sensación de estar sometida a un destino ajeno. El teatro de marionetas, que sustituye a la imagen de la escena del mundo, es un símbolo apropiado para este último caso. Muy pronto, la obra de marionetas se utilizó para describir la irrealidad de la vida en la corte, (33) y más tarde se aplicó en la crítica de las falsas convenciones sociales;34 ahora, cada vez más, expresa la sensación de que nuestra propia existencia se ha vuelto irreal por algún destino desconocido y misterioso que mueve los hilos, como el *Weltgeist* hegeliano, que utiliza astutamente a los individuos para sus propios fines.35 Mientras que los escritores del clasicismo se esfuerzan por alcanzar un precario equilibrio sobre el abismo (la "pulsión de juego" *de Schiller* se sitúa entre la "pulsión de forma" y la "pulsión de materia"),36 *Kleist* sueña con una coincidencia de los polos "Gliedermann" y "Gott": "Y como toda la dialéctica idealista es un interludio entre el *hombre-máquina* de la Ilustración tardía y la era de las máquinas del siglo XIX, que está justo en el umbral, la imagen de la marioneta se deja de lado, cada vez con mayor coherencia, en favor de la del "autómata"; el robot, el *golem* moderno, se apodera de la literatura.38 La distorsión totalmente demoníaca de la metáfora del escenario mundial se alcanza en *las Nachtwachen des Bonaventum* (1804) *de Wetzel*, una acusación estridente y burlona del "demente creador del mundo" que ha "desencadenado esta tragicomedia de la historia del mundo, este macabro *carnaval* en el manicomio", y que ajustará cuentas con el hombre en el Último Día. "¡Que se lo lleve el diablo!", dice Dios, "¡nunca debí tallar la marioneta!".

Por supuesto, hay motivos de marionetas más alegres (por ejemplo, *el Ponce de León de Brentano* y *los Göckelmärchen, el Leonce und Lena de Büchner*); en *Stifter*, hay toques de resignación y compostura estoicas; (39) y, sobre todo, está la superación católica de la dialéctica idealista: así, *Görres* es capaz de insertar la idea de la obra de teatro extemporánea en el mundo del cristianismo:

> El poeta de esta gran acción dramática es el *Anciano de los Días*, que habita en secreto. Los héroes no han elegido ellos mismos sus papeles: lo encuentran todo ya designado, sea bueno o malo, cuando entran en escena. No se distribuyen partes escritas de antemano para que puedan aprenderlas; no se dan indicaciones. Cuando el actor vacila o está inseguro, lo único que puede ayudarle a avanzar -si está dispuesto a escucharla- es una voz, dada a todos, que le habla al pecho. Por lo demás, todo es extemporáneo, depende

de la sucesión de los acontecimientos, del destino, de la perspicacia, del entusiasmo y de la pasión. Misteriosamente, desde dentro, la obra parece ordenarse, independientemente de la colaboración y el conocimiento de los actores, según esa necesidad armoniosa y esencialmente libre que procede de Aquel que se ha reservado el misterio de la acción dramática.40

Aquí tenemos una aproximación a una teología del teatro que va más allá de *Calderón* sin caer en el dilema *de Schelling*. Pero fue *Eichendorff* quien, a pesar de un profundo conocimiento de la experiencia romántica de la "marioneta" y la "mascarada",(41) supo transformar el teatro de espectros en un teatro genuinamente vivo:

El techo del teatro se levanta, / Las alas comienzan a agitarse / Y se extienden hasta el cielo; / ¡Los ríos y los bosques hacen música! / Suavemente emerge de las nubes, / Poniendo todo en confusión, / Algo más allá del arte del dramaturgo: / Gente, príncipes, dríadas. . . . / Y de todos los actores que interpretan sus papeles, / ninguno sabe lo que traerá el último acto. / Sólo quien bate el tiempo en el mundo del más allá / Conoce su desenlace final.42

Sin embargo, el romanticismo tardío no estaba en condiciones de revestir este programa de una forma adecuada.43

b. Disiecti Membra Poctae: Postidcalism

Podemos ver lo que sustituye al "teatro del mundo" en el drama post-idealista examinando a tres escritores cardinales del siglo, *Grillparzer, Hebbel* e *Ibsen*. Después de ellos, parece inconcebible *que Hofmannsthal* pudiera seguir escribiendo un "teatro del mundo"; pero escribía en suelo austriaco, donde nunca se había roto del todo con la noción barroca de imperio y tradición teatral. *Grillparzer*, el extraño híbrido, se le anticipará aquí, mediando entre la escena barroca y el teatro postidealista.

Conscientemente o no, el dramaturgo estaba obligado a intentar eludir *el* veredicto *de Hegel* y ocupar la posición ventajosa desde la que Hegel creía poder evaluar los "personajes" "románticos" y su limitación subjetiva. Pero la idea cristiana de "misión", que en el "teatro del mundo" se interpretaba como un "papel" otorgado por Dios, ya no estaba disponible. Sólo ella podía conciliar la finitud de un destino personal con la infinitud de un encargo divino: el servicio y la libertad. Lo que sustituye a este papel es el anhelo (*Sehnsucht*), las insinuaciones de totalidad, la aspiración, el atisbo platónico de Dios que tiende hacia el Infinito a través de las limitaciones de lo finito.

Fausto es el símbolo perfecto de esta totalidad que es a la vez ser y devenir, que no puede reducirse a ningún episodio individual (Gretchen), y que es redimible por su esfuerzo (independientemente de las acciones particulares: en el último acto, la tecnología que conquista el mundo requiere el asesinato). En un principio, los coros de espíritus al comienzo de la segunda parte debían "cantar las alegrías del honor, la fama, el poder y el dominio";[1] más tarde cantarán "la compasión y la más profunda misericordia",[2] pues ahora *Goethe* está haciendo sitio en *Fausto* para un "disfrute de la creación desde dentro".[3] El marco de la obra, el Prólogo en el Cielo, procede del "teatro del mundo", pero aquí no es más que un horizonte que expresa la totalidad. No es una idea que determine la acción. Según *Goethe, Fausto* no tiene tal idea rectora.[4]

Fausto, junto con Prometeo, es el genio del siglo: la reivindicación de la totalidad. Tal pretensión sólo puede sostenerse filosóficamente sobre la base de una *nueva monadología* en la que cada "yo" o "sí mismo" (*Grillparzer*) se sabe reflejo del Todo o idéntico a él (en sus mejores momentos incluso lo siente así). (En este contexto, el drama se convierte en un conflicto entre pretensiones rivales a la totalidad. Pero el conflicto metafísico-trágico se desencadena, no sólo o inicialmente por el choque de potencias, sino incluso antes, por el conflicto interno dentro de cada potencia individual entre su forma ideal y su autorrealización real en su curso por el mundo. Necesariamente, la síntesis de lo ideal y lo real se disuelve en algo inaccesible al intelecto y a la acción, algo inconsciente, que, en 1800, *Schelling* había descrito así, en una fórmula muy próxima a *Plotino* y aplicable a todo el siglo: lo Más Alto en sí mismo no puede ser "ni sujeto ni objeto, ni ambos, sino sólo identidad absoluta. . . . Este eterno Inconsciente es como el sol eterno en el reino de los espíritus, ocultándose en su propia luz imperturbable; aunque nunca se convierte en objeto, imprime su identidad en todas las acciones libres. Es simultáneamente lo mismo para todas las inteligencias, la raíz invisible de las cuales las inteligencias son sólo potencias,. . . el fundamento tanto de la regularidad en la libertad como de la libertad en la regularidad de lo objetivo"[5] En esta definición (que *Schelling* expresó concretamente en la imagen de la obra extemporánea absoluta), la libertad absoluta puede coincidir con la necesidad absoluta (entendida como "destino"), lo que significa, por supuesto, que la dimensión trágica se absolutiza a sí misma y al hacerlo se suprime a sí misma. Mirando hacia el futuro, podemos ver que este

punto de vista conduce al pantragismo *de Schopenhauer* (con la Voluntad inconsciente como última), a la tensa afirmación de la vida *de Nietzsche* y a toda la *Lebensphilosophie* posterior, así como a *la* psicología del inconsciente *de Freud*. Por último, también conduce a una sociología que se absolutiza, donde lo colectivo hace estallar los yoes osificados y privados y los abre a la totalidad.

sigue funcionando en términos del "imperio" barroco; experimenta una resurrección en los emperadores de sus dramas políticos (y pasa a *Reinhold Schneider*). Pero frente a Rodolfo de Habsburgo, con su humilde superioridad, *Grillparzer* coloca a su *Ottokar*, un hombre que se esfuerza egoístamente por alcanzar la totalidad. Rodolfo II, en el *Bruderzwist*, encarna una totalidad que se está desintegrando por las influencias de la Reforma, la Contrarreforma y la próxima Guerra de los Treinta Años. Ottokar desea la corona de Carlomagno (v. 610, 1184)7 y se encuentra así "ante un abismo": "Ahora, tierra, mantente firme a mi lado; ¡nunca has llevado a un hombre más grande!". (682). En el cuarto acto tenemos la barroca humillación y ridiculización de la arrogancia de Ottokar, pero, a diferencia de *Shakespeare*, ése no es el final; el último acto nos trae una vez más al rebelde ahora roto, que sigue filosofando, incluso en su desaparición, sobre el ser humano, que es "una meta, un yo, un mundo dentro del universo" (835). Se contrapone al verdadero Emperador, que ha entregado su "yo" al papel: "No soy el hombre que una vez conociste. . . . Me he despojado de lo que era mortal / y ahora sólo soy el Emperador, que nunca muere". Al tocarle el óleo de la consagración, había tomado "profunda conciencia del milagro" que se le había concedido en su misión (1790 y ss.). En los dramas míticos *de Grillparzer* este "milagro" se convertirá en "magia". El Emperador que abdica *en el Bruderzwist* es el último en representar la totalidad, no "la mitad de un mundo" (360), al contrario que el católico Ferdinand, que acusa al Emperador de una profunda desconfianza "en tu noble ser" (353). Rudolf cree en Dios, no en las estrellas, "pero las estrellas de allá también son de Dios" y representan el orden sagrado e inmutable de Dios en el cosmos, ese orden que él, el Emperador, "un hombre débil y sin dones" (421), debe defender. Con calma y determinación muestra lo que sucederá si la "representación" imperial se desintegra, hasta llegar al gobierno de la plebe: "Todos serán iguales" (1286, 1492).(8) "Continuará la escisión sin fin / en la que Dios mismo y su palabra se escinden"9 ¿Se identifica el poeta con esta visión barroca cristiana? No es cristiano, pero sin duda cree en Dios: "En última instancia, la tragedia histórica. . es obra de Dios, . . pues sólo un Espíritu superior, *el Weltgeist*, puede garantizar los acontecimientos y suscribir el desenlace final"10 Pero, ¿qué relación guarda este *Weltgeist* con la libertad individual? Cada "yo" tiene por naturaleza "un impulso progresivo e ilimitado a

conservarse y perfeccionarse", y "si dos impulsos tan ilimitados se encuentran, están destinados a entrar en conflicto, dando lugar al mal. . . . Porque si hubiera una esfera claramente delimitada, ¿cómo podría. De este modo, *Grillparzer* se aproxima a la noción de la mónada-yo idealista, primero como poeta y luego en sus discursos teóricos12. Ésta posee su yo (unificado) en una "preexistencia" (sobre todo en una antigüedad mítica) y tiene que esforzarse por preservarse al entrar en el período realista de la historia. Al derrumbarse, revela su ascendencia más noble (*Sappho, Medea* in the *Goldenen Vlies, Hero* in *Des Meeres und der Liebe Wellen*); o consigue transformarse pero al precio de su poder original (*Libussa*); o las posibilidades interiores de la realidad se experimentan como un "sueño" y se superan al despertar (*Der Traum ein Leben*); o el héroe, equipado con una máxima idealista, se abre camino a través de la red de mentiras de la realidad lo mejor que puede y vence (*Weh dem, der lügt*); o bien, como un leal servidor, a través del sufrimiento y la pérdida, se aferra a su máxima (*Ein treuer Diener seines Herrn*).

Como para desmentir a *Hegel*, que afirmaba que sólo en el drama mítico de la Antigüedad el héroe podía identificarse totalmente con su destino, *Grillparzer* busca siempre un punto de partida precultural en el que el hombre sigue incrustado en la totalidad (sus "dioses" son *daimōnes, elohim*,13 son *theion*, no *theos*) y puede practicar la "magia", como *Medea* en la Cólquide14, puede "profetizar", como *Libussa* a sus hermanas vírgenes; Cuando, ya casada, intenta de nuevo ejercer su don profético, el resultado es su muerte. Como en la Johanna *de Schiller*, la virginidad simboliza la existencia en el ideal: *Safo* está inspirada mientras es virgen, *Hero* está expresamente consagrada a la Afrodita celestial, no a la terrenal, y votos de un tipo similar rigen a menudo el curso de la acción.((17). 15) No más que en *Schiller*, esta virginidad no es fructífera en un sentido cristiano (mariano); significa "restringir la propia vida a sí misma, evitar todo lo demás y preservar el propio significado"16 para "ser un yo, un ser, un mundo"Así, el amor de Hero por Leander conlleva un enajenamiento que "la aleja de su propio yo" (1178), aunque, cuando él muere, la admite en la vida del universo, no a diferencia de Isolda. Todo lo que queda "son sólo sombras; él se desintegra, una mera nada. . . . / Su vida *era* vida, la tuya, la mía, / La vida del universo. Dejándolo morir, / morimos con él" (*1972s.)*. *Safo* está consagrada al arte, y es por la naturaleza ideal del arte por lo que ama a Faón: "Me adornas con tu propia riqueza",18 dice éste. Pero ella es consciente de la no identidad del arte y la vida;

(19) la identidad sólo existía en la preexistencia.(20) Cuando Faón grita en sueños, Safo se da cuenta de que, inconscientemente, ama a Melitta; ella no puede encontrar su complemento en el mundo "real": "Que aquellos a quienes los dioses han elegido para sí / no busquen la comunión con los ciudadanos de la tierra" (948s.).)21 Para Faón, sin embargo, Safo es "Circe", que dibuja sus "círculos de suave encanto".22 Una vez superados todos sus celos, Safo se purifica para abrazar su existencia ideal: "Te he buscado y me he encontrado"; "la envuelve el resplandor de los inmortales", mientras muere.

Medea (una Brunilda que se convierte en una Krimilda) encarna una totalidad mítica y primigenia; es experta en magia. No es culpable del asesinato de Frigio, aunque es ella quien invoca la maldición hereditaria que confunde la justicia del mundo; sin embargo, cae víctima de esta misma maldición (en los *Argonautas*): mientras invoca *a los daimōnes*, Jasón salta de detrás de la estatua de los dioses y la hiere; ella ve en él al Dios de la Muerte, al "dios tranquilo" (como llama a Baco *la Ariadna de Hofmannsthal*), y sucumbe al encanto más fuerte de su amor, a pesar de su resistencia interior.23 Pero también Jasón, originalmente un héroe de la edad primitiva, ha "transgredido los límites de la vida" y se aliena de sí mismo a causa de este amor: "Me he convertido en un objeto para mí mismo; / un hombre piensa en mí, pero es otro el que actúa" (1196s.). Es imposible unir a bárbaro y heleno, como subraya la maldición proferida por el padre, que, al morir con su hijo, predice con todo detalle el destino de su hija (1365 ss.). Este destino se cumple en la tragedia de *Medea*, donde la imposibilidad de este amor se hace patente ante el egoísmo de Jasón. Prefiere la seguridad de una *polis* concreta al destierro perpetuo a causa de su unión con una extranjera bárbara y la empuja poco a poco a volver a sus orígenes: "Vuelve al desierto que te acunó, / al pueblo ensangrentado al que perteneces, al que te pareces"24. De este modo intenta liberarse de la culpa: "Te entrego a la maldición de tu padre"25 Lógicamente, la mujer cercada26 y rechazada, en la última amargura de su situación, encarna finalmente la maldición que no merecía y mata a sus hijos. En realidad, la maldición es esa unión imposible que Jasón ha provocado por la fuerza, el intento de apoderarse del vellocino: "¡Ciegamente transgrediste al alcanzar el vellocino, / aunque grité que estabas cortejando a la muerte!". (2338). La obra concluye con la imagen calderonesca de la vida como una "sombra", un "sueño".

¿Qué es la totalidad omnicomprensiva en *Grillparzer*? Es el concepto

de destino (*fatum*), que el poeta ha matizado filosófica y teológicamente en numerosas ocasiones. Incluso en su *Die Ahnfrau*[27] (que fue impulsado por *Calderón*) no quiere tener nada en común con la tragedia mecánica del destino. En el trasfondo hay una teología negativa que ni siquiera el cristianismo podría cambiar, pues los vínculos con el Absoluto (que en sí mismo es sólo una insinuación, aunque se denomine "providencia") son inaccesibles a la mirada humana; siempre se sienten como un mundo de poderes ("dioses"), de leyes impenetrables, implicados en las acciones de la libertad.[28] *En Die Ahnfrau*, sin embargo, el destino revela un orden mundial totalmente perturbado que se esfuerza por recuperar su equilibrio mediante la expiación: tanto la maldición hereditaria griega como el pecado hereditario (original) cristiano presentan aquí sólo comparaciones parciales. En cualquier caso, "el impulso intensificado hacia el mal que puede yacer en la sangre como herencia" no suspende "la libertad de la voluntad y la responsabilidad moral".[29] La atmósfera de la conducta ética está oscurecida; en *Die Ahnfrau*, como encontramos a menudo en *Grillparzer*, hay una invocación al "país de las hadas" de la preexistencia infantil "Donde, sin queja ni deseo, / sin conocerme a mí mismo vivía / de la mano de la inocencia". Incitada al amor por Jaromir, Bertha experimenta el veneno del eros: "Tu amor es transgresión, / un fuego odioso a Dios"[30].

Sin embargo, *Der Traum ein Leben* sí da acceso al centro más íntimo. *Grillparzer* retoma *el* motivo barroco *de Calderón*, pero no lo invierte sin más, como suele decirse. Pues la vida onírica criminal de Rustan es el desarrollo de una posibilidad real e intrínseca de su libertad: "No lo olvides: los sueños no crean / ningún deseo, sólo / despiertan a los que están a mano; / y lo desterrado por el alba / yace en ti, germinal, oculto; / cuidado. . . ." [31] El canto del Derviche al final del primer acto explica los bienes de la vida, sus alegrías, las palabras, los deseos, e incluso la emoción del amor y las obras de bondad, como "sombras", mientras que sólo el pensamiento es verdadero; Esto, junto con el presentimiento de Rustan, en medio de los actos demoníacos, de que la fantasía terminará pronto y que cuando despierte ya no será un criminal[32], continúa algo del motivo de la "sombra" del teatro barroco, incluso en el corazón mismo de la preocupación idealista por el "yo". Pero, además, estos dos rasgos apuntan a la época de *Freud* y de la psicología profunda. ¿Dónde reside la verdad: en el "soñador", en el "inconsciente" o en la vigilia? La cuestión no tiene solución en ninguno de los dos mundos. Al final, Rustan, a cuya cabecera vela

Mirza,[33] es un pre-eco de Peer Gynt, cuyas divagaciones solipsistas son acompañadas por Solveig.

En *Grillparzer*, el ser humano se aflige en la antesala de la inalcanzable "identidad inconsciente" de lo ideal y lo real (*Schelling*). Esta antesala se siente acechada -un rasgo cristiano residual- por la culpa. Puesto que el hombre, el hombre libre, debe esforzarse siempre hacia el infinito, ya no hay un Autor eterno que le asigne un papel. Pero *Grillparzer* se abstiene(34) de llevar la dimensión trágica a la naturaleza misma del Absoluto. *Hebbel* es el primero en dar este paso lógico(35).

β. *Friedrich Hebbel*,[1]

impresionado por la filosofía de las edades del mundo y de la mitología *de Schelling* -con la mediación de *Solger- adoptó* una posición bruscamente contraria, como *Grillparzer*, a la teoría hegeliana de la desaparición del arte. Sería posible que la filosofía superara al arte si éste no fuera más que "una comedia de personajes, trasladada (por así decirlo) del teatro exterior al interior, donde, ahora como entonces, la Idea oculta juega al escondite consigo misma. . . . Pero el arte no es sólo infinitamente *más* que esto, es algo completamente *distinto*, es la *filosofía realizada*, como el mundo es la *Idea realizada"*; la filosofía no puede representar a esta última, "pues sólo en el arte el mundo se integra en una totalidad"[2]. Esto presupone que la totalidad de la Idea (hegeliana) ya no es susceptible de un pensamiento totalmente reconciliador. En *Hebbel*, "Dios", el Absoluto, se retira al misterio impenetrable, revelándose únicamente en "la dialéctica tal como se transpone a la vida"[3]. El poeta, se da a entender, hace visible esta dialéctica de la vida en formas simbólicas, logrando la única reconciliación posible mediante el naufragio de caracteres opuestos. El "yo" individual es culpable por su "expansión inflexible y egoísta" (no por el "pecado original de la enseñanza cristiana")(4). En cuanto a por qué la totalidad se presenta siempre con esta fisura primigenia: "Nunca he encontrado una respuesta a esta pregunta, y nadie que la busque seriamente la encontrará"(5)."[5] [6] No obstante, *Hebbel* se atreve a afirmar que el poeta puede unir "la vida en su quebrantamiento" y el "elemento espiritual de la idea en el que ésta reencuentra su unidad perdida". Tomando "los factores ideales dualistas que, al chocar, producen la chispa creadora que enciende toda la obra de arte, el poeta [*Dichter*] puede condensarlos [*verdichten*] en personajes", representando "el acontecimiento interior. Así pues, se le debe suponer

conocedor de esa unidad que le permite poner de relieve los "elementos subordinados" de tal modo que "los elementos superiores los devoren"[8]. Debe mantener la tensión entre las dos manifestaciones de la vida, el ser y el devenir; sólo así puede el drama "ilustrar el proceso vital".(10 9) "El poeta debe mostrar el proceso del devenir en sus formas sucesivas",por lo que nunca debe dejar que estos personajes aparezcan fijos y definitivos, pues sólo llegan a ser ellos mismos a través del conflicto trágico con la Idea.[11] Partiendo de su visión inmutablemente trágica de la vida, que excluye cualquier progreso a través de la historia,[12] *Hebbel* se concentra en los momentos de colapso que significan el final de una era y el comienzo de otra; de hecho, éstos, y sólo éstos, han sido siempre los momentos que produjeron el gran drama, es decir, el drama griego y *Shakespeare*(13) -representando la "ruptura de un anillo". Sin embargo, estas crisis históricas son para él sólo "vehículos"[14] que le permiten exponer lo que es perennemente válido; sólo así puede el "arte dramático ser la forma más elevada de historiografía"[15]. Por consiguiente, desconfía de las utopías socialistas de los escritores *de Junges Deutschland*[16] y en su figura del duque Ernst (en *Agnes Bernauer*) rinde homenaje, como *Grillparzer*, a la vieja idea del imperio(17).(18 17) De vez en cuando intentó una dramatización de toda la historia del mundo a partir de sus crisis periódicas, pero estaba condenada al fracaso total.El poeta *Hebbel* adopta una posición desde la que se siente capaz de aplicar una "justicia" (al menos simbólica) a un teatro del mundo que ya no se guía por ninguna instancia última reconocida o creída. A condición de que el poeta "no se esconda mezquina y arbitrariamente en su propio yo raído, sino que permita que los elementos invisibles fluyan a través de él, elementos que están en flujo en todas las épocas, modelando siempre nuevas figuras y formas",(19) puede estar "seguro" de encontrarse en el mismo lugar en el que el inconsciente Espíritu del Mundo *de Schelling* fracasó como director de la obra extemporánea; la obra, "tal como yo la construyo, no concluye en modo alguno con la disonancia: porque ella misma disuelve la forma dualista del ser".[20]

Dos motivos nos llaman la atención en las grandes tragedias: en primer lugar, el intento culpable de apoderarse del origen sagrado de la realidad, simbolizado sobre todo por la astuta toma, por parte del poder masculino, de las profundidades invioladas, veladas y sagradas de la mujer. Esta conquista deshonra la integridad libre e insondable de la persona y la reduce al nivel de una "cosa". Así, en *Judith*, ha sido "asesinada en su nivel más sagrado" (I, 65), reducida a "cosa" (I, 67), y

en consecuencia no piensa más que en la venganza. *Genoveva* es presentada como una "santa" (Epílogo v. 239), una "nueva santa" (V, 2899); en *Gyges und sein Ring* la velada Rodope es mostrada, sin velo, por su marido a su amigo (que es invisible en virtud del anillo) y es así "manchada" (902); y en los *Nibelungos* la inaccesible Brunilda es sometida por Sigfrido (que lleva su gorro de invisibilidad) y convertida en susceptible para Gunther; es utilizada como objeto de trueque para Krimilda (1772 y ss.). En *Herodes und Mariamne* el pecado del rey es que no confía en que su amada se mate si él muere, sino que la pone "bajo la espada" (50) y así la reduce "a una cosa" (2203); piensa poco en ella (1624), deshonra la imagen de Dios en ella (3107), "viola la humanidad" en ella (1684 ss.). Del mismo modo, Gyges "destruyó la joya de este mundo", sin darse cuenta de lo que hacía (1423s.) Kandaules amplía el tema a proporciones cósmicas cuando ve el anillo como símbolo del "destino del mundo entero": "El mundo necesita su sueño" y su velo (1784, 1827), pero siempre hay algún astuto que lo perturba, lo despierta y lo desvela. Tal acción pone una vez más en movimiento la historia; el curso de ésta no es sino la "retribución" o la siempre recurrente "venganza", restableciendo el equilibrio mediante la aniquilación.

Hay un segundo motivo constante: los héroes *de Hebbel* son todos más grandes que la vida. Son totalidades que, bajo las condiciones de la finitud,(21) desbordan los límites de lo humano; lo hacen, no por una misión recibida, sino en virtud de su riqueza interior y de sus profundidades insondables. Un rey, dice Herodes, no debe someterse a la suerte de la humanidad ordinaria. No debe "estar ligado, en lo más íntimo de su ser, a un ser exterior a él" (404 y ss.). Todos los grandes personajes se pavonean sobre la piel de zapa de su sentido del yo, ese yo que contiene, entrelazadas, en embrión, las contradicciones del odio y el amor,22 y, sin embargo, como hombre y mujer, son tan ajenos entre sí como las estrellas.23 Personajes como Rodope, Mariamne y Krimilda, basándose en su identidad fundamental de contradicciones, pueden restablecer el equilibrio metafísico tomando "venganza" dentro del propio amor: cuando Herodes no confía en que su mujer se suicide, ella se venga obligando a su amado a condenarla a muerte y a ser así infeliz el resto de su vida. *Hebbel* realza a sus personajes mostrándolos a menudo en tres dimensiones: la "prehistórica y mítica"24 (es decir, el "semidiós", Holofernes; Gyges; la valquiria profética, Brunilda); la bíblico-cristiana, sobrenatural (Judith, Genoveva, Klara, Herodes, los nibelungos); y la

universalmente humana, que incluye, sin embargo, los abismos del inconsciente. Lo "mítico" y lo "cristiano" no pueden tomarse al pie de la letra ni reducirse a la "psicología profunda": son cajas de resonancia simbólicas, utilizadas para amplificar a las personas en su papel de "mónadas" y "totalidades". Esto es más claro en *Genoveva*, donde, por un lado, la santidad perfecta se retrata mediante la continua comparación con Cristo crucificado en su sufrimiento sustitutivo,(25) y, por otro, el infierno aparece corporalmente en Margarethe, la bruja y novia del diablo, que finalmente revela toda la inmensidad del crimen de Golo.26 Esto tampoco es suficiente: la escena con el judío perseguido y torturado amplía el contexto espiritual al añadir la dimensión escatológica: el fin del mundo (656), el tiempo cumplido (865), el Último Día (1444), la humillación del Siervo Sufriente (874) y la maldición de Dios (916). Sin embargo, Golo sabe que ya no puede alcanzarle ninguna misericordia (3375C); presiente "el más espantoso. . . tribunal supremo" (508s.), pero al mismo tiempo quiere ser "juez, demandante y espectador" (3547s.), y así, exagerando las categorías cristianas (que no contemplan nada de eso), se sale de ellas. El elemento "cristiano" no es aquí más que la orquestación del tema del Titanic. Lo mismo puede decirse de *María Magdalena* (aunque no contiene Titanes: aquí es el despiadado entorno de la clase media el que ata el nudo de la retribución) y, con toda seguridad, de los *Nibelungos*, donde los colores cristianos sólo se utilizan como un florete en el cuadro heroico.

La técnica del realce mítico se agota en el escenario moderno; la forma cristiana prestada, carente de su contenido, debe derrumbarse. Ambas son absorbidas por la psique, cuyas proporciones ya determinan *la* obra *de Hebbel* y pronto, en *Ibsen*, proporcionarán el campo para el analista. Estas psiques actúan en el escenario mundial representando aspectos fragmentarios del todo; en decisiones que no son el resultado de la compulsión y que, sin embargo, son expresiones de la voluntad oculta del todo, ejecutan el juicio mundial, dando lugar a algo parecido a la reconciliación. En cada caso, esto se hace creíble cuando el tragediógrafo dirige la obra y media entre el suelo inaccesible del mundo y sus imágenes fragmentarias en el escenario del mundo. Así, la justicia que él crea es una "justicia poética"; el espectador es libre de convencerse o de rechazarla como construcción subjetiva. Esto pone de manifiesto la crisis del "teatro del mundo"; veamos primero cómo llega a su punto culminante en *Ibsen* antes de enfrentarnos a las alternativas ineludibles(27).

γ. *Henrik Ibsen*[1]

Una redacción escolar del joven *Ibsen* describe un sueño: un ángel convoca al muchacho dormido para que le siga. "Te mostraré una visión de la vida humana en su realidad y verdad". Descienden por inmensos escalones de roca hacia las regiones interiores de la tierra, hacia una ciudad de los muertos, llena de innumerables esqueletos blanqueados. "Ya veis aquí", dice el ángel, "que todo es vanidad". Se oye un estruendo como el comienzo de una tempestad, como mil suspiros que se convierten en vendaval; los muertos se apertrechan y extienden los brazos.[2] La última obra de *Ibsen*, su "epílogo dramático", se titula *Cuando los muertos despertamos*: permanece dentro de la completa inmanencia de su visión infantil. El hombre sigue siendo la mónada idealista, pero ahora se desprende definitivamente del trasfondo metafísico; los dos postulados de Ibsen, "libertad y verdad", deben verificarse en el plano puramente antropológico. Ahora el hombre mismo es el público ante el que actúa. El dramaturgo proporciona las situaciones en las que el hombre fracasa o se prueba a sí mismo. Pero, ¿cuáles son aquí los criterios de verdad?

Su primera obra, *Catilina*, pretende representar no sólo la "contradicción entre la fuerza y el esfuerzo, entre la voluntad y la posibilidad",[3] sino, a un nivel más profundo, la contradicción entre la culpa incurrida en acciones pasadas y futuras. Esta contradicción está simbolizada en la virgen vestal Furia, a la que Catilina ama y que debe odiarle porque ha violado a su hermana. En este amor-odio, ella se convierte en su "destino" (I, 184), su "némesis" (192), un poder que surge del reino de la muerte en el otro lado de la vida.[4] En su amor, la esposa de Catilina, Aurelia, translúcida y fiel, representa la vida. Tras el fracaso de la rebelión por falta de recursos materiales, Furia arrastra al derrotado con ella al reino de los muertos, habiéndose descrito a sí misma como "tu propio ojo, tu propia memoria y juez" (196) y habiéndole adornado con el opio del olvido y persuadido para que mate a Aurelia, lo que hace, extinguiendo toda vida, "todos los latidos de los corazones" (199). Él mismo es "una imagen sombría, perseguida por mil sombras" (198). Pero en lugar de que Furia y Catilina se hundan juntas en el Hades, ella permanece viva, y es Aurelia quien muere con Catilina, proclamando -paradójicamente- el triunfo del amor y la luz (201). La obra, torpemente construida, encaja en el marco ya mencionado; delimita la zona en la que se desarrollará la acción dramática *de Ibsen*.

Al igual que *Hebbel* y *Wagner* (ya que la tradición griega primitiva

queda demasiado lejos), busca el gran yo heroico en las sagas nórdicas. Hay un poderoso aumento de intensidad desde *Lady Inger* -*que* se encuentra "entre dos bandos hostiles, ambos de los cuales sólo confían en ti a medias" (I, 238), pero se enreda en su propia red y, sin saberlo, mata a su propio hijo- a través de Margit en *El festín de Solhaug*,(5) que, como la posterior Nora, se sienta "enjaulada" en un matrimonio sin amor (I, 320), casi asesina a su amante y finalmente, en penitencia, entra en un convento- hasta la soberbia Hjordis en *Los vikingos de Helgeland*. Por una vez, en la heroína prehistórica y sus antagonistas, igualmente emparejados, se nos ofrece una presentación convincente de esa totalidad que más tarde, trasladada a un escenario moderno, sólo aparecerá en distorsión patológica (*Hedda Gabler*). El orgullo feroz de Hjordis no puede soportar la idea de que fue humillada sin darse cuenta al ser elegida como novia: hay que acabar con el guerrero que la cortejó disfrazado: "Sigurd debe morir... ¡o yo!". (I, 409). Se confiesan su amor original (421); como Hjordis desea unirse a él, lo mata y se arroja al mar, no sin antes saber que se ha hecho cristiano y que, por tanto, no hay perspectivas de reencuentro en el más allá (436): esto invierte la conclusión de *Catilina*. A continuación, tras seis años de trabajo, llega *Los pretendientes*, que repite el tema de Catilina de la contradicción entre la ambición y los recursos interiores en la figura del conde Skule, "hijastro de Dios" (II, 243); a él se opone el rey Hakon, que representa la misma totalidad de la representación que encontramos en *Grillparzer* y ante quien su rival finalmente capitula.

Dos años antes, sin embargo, *Ibsen* ya se había alejado de la prehistoria mítica y había trasladado al presente el problema de la mónada personal. Schwanhild en *Comedia de amor* es una totalidad de este tipo, una encarnación de la vida felizmente redondeada, que, por esa misma razón, elude al joven artista, Falk. Por su parte, él quiere "recorrer con ella el camino de la verdad", lejos del insincero filisteísmo que la rodea (II, 86). . . durante un verano estimulante ("Eres la corriente de aire que me lleva en volandas", 37). ¿Quién puede garantizar un amor para toda la vida? Schwanhild prefiere que este amor muera en su cenit, en su "verdad", "hoy" (97). Falk dice: "Sólo *así* puedo acercarme a ti. Como el día eterno se esfuerza por emerger de la muerte, así el amor sólo alcanza la dignidad de la verdadera vida cuando, redimido de anhelos y deseos, surge al hogar de la memoria" (97). Ahora Falk es libre para ser un poeta del amor "con el valor de la verdad", "consagrado" a la obra de su vida (98).

Ella, sin embargo, se casará con el sólido comerciante Goldstadt. Así, la verdad de la poesía se opone a la verdad de la vida, lo ideal a lo real. Por el momento, el ambiente sigue siendo desenfadado; más tarde será finalmente trágico.

Esto significa que los dos siguientes intentos de representar a un héroe "monádico", *Brand* y *Peer Gynt*, están condenados al fracaso desde el principio. Aunque *Brand* no se negara a sí mismo, *Peer Gynt*, siguiendo cada uno de sus pasos, lo destruiría. Son la cara y el anverso de lo mismo.

Con su grito de "Todo o nada" (II, 294, 299, 304, 306, 319, 414), *Brand* encarna la *voluntad* despiadada que es consciente de que un Dios igualmente "inflexible" (260) le ha encargado oponerse a todo "compromiso cobarde" (299), a toda dicotomía entre la vida y la enseñanza (260), tanto en su interior como en los demás, sean familia o nación. Habla de Dios como el Señor (270) por cuya causa debe dar su vida (251) y en cuyo nombre enterrará al Dios de la clase media que ya está muerto y apesta (257); se compara con Abraham y su sacrificio (307), con Jesús en el Monte de los Olivos (299), en su Vía Crucis (417) y en su muerte sacrificial (407). Pero rechaza la oración como una indigna "súplica de gracia" y "mediación de Cristo" (349), y su "disposición al sacrificio" que inclina la balanza es pelagiana (345). Aquí, por tanto, *Ibsen* cambia la imagen del ardiente santo cristiano que lo sacrifica todo por su misión por la del idealista absoluto, visto desde el punto de vista *psicológico*. Retrata al actor en la escena mundial que ahora coincide con el dramaturgo/director.[6] *Ibsen* afirma que el elemento cristiano en *Brand* es inesencial: "Podría haber repasado el mismo silogismo con un escultor o un político tan bien como con un pastor". "La exigencia de todo o nada se aplica en todas partes en la vida: en el amor, en el arte, etcétera. Yo mismo soy Marca en mis mejores momentos. ..."[7] Sin embargo, aunque el poeta ensaya silogismos similares con material diferente, *R. Woerner* tiene razón cuando afirma que "la elección del predicador no carecía por completo de significado"[8] No sólo había un precedente noruego (el pastor *Lammers*) y otro danés (*Kierkegaard*, que, sin embargo, apenas influyó en *Ibsen*): el único modelo preidealista para una identificación tan absoluta de la propia vida con un encargo divino es el modelo cristiano. Sin embargo, una vez despojado de su alma -la fe y el amor-, éste sólo puede dar lugar a una trágica caricatura como Brand: "Demasiado grandes, demasiado grandes / son tus deseos, tus proyectos, tus exigencias, / tu vocación, tu objetivo, tu destino" (33

5)- Su consigna es "enfermedad" (414), su destino futilidad, una caída en la noche sin fin (411); "Todo tu sufrimiento fue sueño y engaño" (413), y la última palabra es "anhelo" (415)-el deseo de lo imposible. Brand destruye la iglesia del pueblo para construir una más grande, luego la abandona para borrar la distinción entre iglesia y cosmos, vida y culto (394s.); termina en la "iglesia de hielo", que, al derrumbarse, lo sepulta. La trama llega a un punto dramático cuando su identificación con la Voluntad absoluta coincide con su matrimonio con Agnes. *(Kierkegaard* había escapado a este dilema rompiendo su compromiso y siguiendo así el ejemplo de los grandes santos). Hay patetismo en el hecho de tener que "elegir" entre dos absolutos (361-362); habiendo sacrificado a su madre, a su hijo y a su esposa en el altar de su "yo" (280-283, "vivir para uno mismo": 314), él también perece en él. *Peer Gynt* satiriza el idealismo fáustico alemán. Es el primer "drama de estación" calcado de *Fausto*, en el que el "yo", en continuo monólogo, repasa una situación tras otra a medida que se suceden ante él. *Strindberg* perfeccionará esta forma, que anticipa ciertos métodos del teatro del absurdo. Ya no es posible que aparezca un verdadero Mefistófeles, y mucho menos un "maestro" (II, 579) de la obra; fragmentos ocasionales e indescifrables y oscuros símbolos de lo metafísico pasan revoloteando ante nosotros. Una cosa central está clara: Peer, el "Emperador del Yo" (541), pretende vivir por y para sí mismo (493), como "el Dios del mundo" (500), abriéndose camino libremente a su elección a través de las mil trampas de este mundo (498), para llevar "el califato de mi ser" (520) "por la fuerza de la personalidad al trono" (521). Es el equivalente bastante preciso del "deseo desesperado de ser uno mismo" *de Kierkegaard*. Las etapas que atraviesa son como las de Fausto, salvo que desde el principio Gynt "no hizo más que mentir y romancear" (458). Atraviesa la dimensión infrahumana del Reino de los Trolls (como Fausto visita Auberbachs Keller y la Cocina de las Brujas), pasando por la traición amorosa (Gretchen), las exóticas travesuras financieras (Kaiserhof), la fantasmagoría profética de Anitra (Helena), el sueño de cultivar el desierto y el asesinato puramente egoísta en el naufragio (Filemón y Baucis). Como interludio está la escena en el manicomio de El Cairo con su parodia de *Fichte* y *Hegel*: "La razón absoluta falleció anoche a las once". Aquí Gynt, que siempre es él mismo en todas las situaciones, tiene que estar "por así decirlo fuera de sí" (534); el demente superintendente del manicomio le excusa: "Está lleno de su ego; no tiene sitio para nada más. Es él mismo en todo lo que dice y hace. Él

mismo, porque está fuera de sí" (537). Al principio, en la oscuridad, se encuentra con el "hombre torcido", que se identifica tres veces como "yo-mismo". Peer lucha con él, pero no consigue dominarlo. Pero cuando llega al horizonte de la muerte, donde "el patetismo y la risa son lo mismo" (553), en el triple encuentro con el "fundidor de botones" que quiere "refundir" su sustancia totalmente desechada, resulta que Peer, con todo su aferramiento a sí mismo ("no voy a renunciar a un ápice de mí mismo"), es un hombre "que nunca ha sido él mismo" (571). El diablo, en forma de clérigo, le dice que sólo interesan los personajes reales, positivos o negativos, mientras que Peer es una placa fotográfica "emborronada" (584s.). La pregunta "¿Qué significa ¿Ser uno mismo? "recibe una respuesta paradójica (que no pretende ser ni idealista ni cristiana): "Ser uno mismo es: matarse" (578). Y a la siguiente pregunta, a saber, cómo puede un hombre saber lo que el amo quiere de él, llega la respuesta: "Su instinto debe guiarle". *Grillparzer* habría estado de acuerdo con esto. Curiosamente, el consejo del Gnomo, "Sé tú mismo-Jack" (463), que Peer rechaza por intolerablemente infrahumano (468) pero que no deja de ocurrírsele (510), revela en última instancia su profunda ambigüedad: "Has vivido como un gnomo", es decir, egoístamente (576). Sin embargo, nada era suficiente para Peer; en consecuencia, puede encontrar este "suficiente", puede encontrar su verdad y autenticidad, más allá de sí mismo, en Solveig. Ella ha esperado toda su vida al infiel Peer y, en última instancia, es ella quien abre una esfera en la que él puede ser él mismo. Peer: "¿Dónde estaba mi yo. ... el yo que llevaba el sello de Dios en la frente". Solveig: "En mi fe, en mi esperanza y en mi amor" (589).

Pero este punto fijo, capaz de tevolucionar la existencia de Peer, se revela insuficiente para guiarnos a través de la jungla sociológico-psicológica de las obras siguientes. Las primeras obras pretenden desenmascarar la tortuosa insinceridad de la sociedad y conducirnos a la "verdad y libertad"[9] de la personalidad. Pero en las obras posteriores, esta misma verdad y libertad se muestran, por referencia a su propia historia y a su relación con la sociedad, cuestionables si se toman como norma absoluta: "Nada en este mundo puede pasar la prueba si se profundiza lo suficiente",[10] y no simplemente porque sea finito, sino porque ninguna persona puede aspirar a lo absoluto -y esta es la cuestión- sin incurrir en culpa. Al final toma el camino más fácil de poner en la picota la mentira social, "la oquedad y la corrupción, . . una tumba blanqueada" (III, 443). *En La liga de la juventud* se

desenmascara al oportunista egoísta Stensgard. *En Los pilares de la sociedad*, Bernik, el desinteresado benefactor social, es una persona que no teme mentir (III, 496) ni calumniar ni, en última instancia, asesinar deliberadamente (520). Utiliza la mentira social (536) para excusar su hipocresía de "conciencia limpia" (503, 515); finalmente, las circunstancias le obligan a confesar (546). Pero esta tendencia va demasiado lejos *en Un enemigo del pueblo*: El Dr. Stockmann, tras descubrir que los pozos han sido envenenados físicamente, procede a una denuncia apasionada y a la "desinfección" (283) del envenenamiento moral (IV, 200); "estando solo" (298), se acerca a la excentricidad de Brand, sobre todo cuando quisiera reformar la sociedad utilizando "el pequeño número de personalidades espiritualmente superiores" (267). Este idealismo utópico se desenmascara en *Rosmersholm*, donde Rosmer, el correcto hombre de honor (IV, 436), es arrastrado a la muerte por la personalidad más fuerte de Rebecca (la realmente culpable): ella hizo que la primera esposa de Rosmer se suicidara, "para que tú pudieras ser feliz-y-libre. . ." (IV, 457). La "voluntad valiente y nacida libre" (507) de Rebeca era, en última instancia, un "deseo salvaje e incontrolable" que no tenía escrúpulos en utilizar cualquier método y que, por esa misma razón, no alcanzó la verdadera libertad. *Casa de muñecas* (1879), al igual que *Enemigo del pueblo* (1882), trabaja ostensiblemente por la emancipación de la personalidad (de la mujer) del evidente egoísmo de Helmer (IV, 43, 87) -que es un símbolo, una vez más, de la mentirosa corrupción de la sociedad.[11] Ambos dramas toman como teif objetivo el perverso ideal de la "autoeducación" y los "deberes sagrados hacia uno mismo" (91). Pero, de hecho, el punto de partida no es una mujer domesticada y sometida, sino un consumado "hipócrita, mentiroso y criminal" (83), que, como es natural, contempla el suicidio. Sin embargo, incluso antes de *Fantasmas*, el tema de la herencia desempeñó un papel en varias obras; el análisis de la personalidad culpable remite a la culpa de los demás. Así, la propensión de Osvald hacia el arte, el amor libre y el "sol" parece (y ésta es, para *Ibsen*, la última posibilidad) la superestructura erigida sobre una realidad enferma. ("No te pedí que me dieras la vida", dice el hijo a su madre (IV, 177).

El pato salvaje, una obra clave, se pregunta si tiene algún sentido o justificación desvelar la verdad. Gregers, con su "fiebre moralista" (IV, 402) y de acuerdo con su "llamada al ideal" (365, 401), quiere analizar la relación matrimonial de su amigo Hjalmar. Habla de "sufrimiento y

resistencia" (395), pero el cínico Relling le dice que el débil Hjalmar no es el tipo de "personalidad" (401) que responda a tal tratamiento; en la mayoría de los casos, de hecho, "la mentira vital" es "el principio animador de la vida", y los "ideales" significan "mentiras" (403-404). De hecho, lo único que consigue Gregers es el trágico suicidio de la niña, Eduviges, mientras que el matrimonio realista del viejo pecador, Werle, y su ama de llaves, un matrimonio basado "en la total franqueza por ambas partes" (390), prospera sin complicaciones. *La Dama del Mar*, que, aparte *del Pequeño Eyolf*, es la única obra alegre del último período, persigue el tema de la liberación de una persona encadenada por pasiones no reconocidas. Ellida parece estar bajo el hechizo de una adicción (V, 39) a un antiguo amor que vuelve a tentarla; lo vive como una presión de su marido, que quiere retenerla. Pero en realidad resulta ser algo en su propia mente que la atrae y le hace señas (V, 84), una contradicción dentro de sí misma,[12] en última instancia "el hambre de lo ilimitado, de lo infinito, de lo inalcanzable" (104). Cuando su marido le da plena libertad para elegir, el hechizo se rompe y ella puede optar por él y por su familia. Aquí vemos la inversión y la superación de la razón de ser de *Brand*. Sin embargo, algo de ella permanece: sólo como mónada completamente autónoma es capaz Ellida de comprometerse una vez más en una relación interpersonal. Este tema sirve de preludio a las últimas obras, que son todas tragedias de la autonomía.

Hedda Gabler es el "deseo de vivir" (V, 166) absolutizándose como voluntad de poder (173), sin amor (164), incluso como una especie de deporte (142). De manera dionisíaca, ella desata todo lo que se ha mantenido cuidadosamente dentro de unos límites y, de este modo, lo destruye. (Hedda se apodera del antiguo bebedor Lovborg, lo emborracha y destruye su manuscrito). El "fin en la belleza" (193) es en realidad feo (208); tras haber luchado por la plena autonomía, de repente ve que "no es libre" (211) y se suicida. *El Maestro de Obras* se siente uno de los "elegidos" (275) que han de ser asistidos y servidos por quienes les rodean y que tienen el poder mágico de transformar sus deseos en realidad (V, 232, 246, 275). Se ve a sí mismo a la altura de Dios (305), discute con él (312) porque él mismo no es Dios, construye "castillos en el aire", desea lo imposible (298, 307 y ss.), pero al mismo tiempo tiene miedo a las alturas (302): su sentido de la autonomía le hace sentir culpa y, por tanto, *angustia* (233, 251). Cuando él mismo quiere jugar al Juicio (233), se convierte en víctima de una "retribución despiadada" (281) y cae de la torre. El tema del

idealismo total y autónomo, erigido sobre los cimientos de un egoísmo culpable, se lleva hasta el amargo final en las dos últimas obras de *Ibsen*. En primer lugar, el intermezzo *El pequeño Lyolf*, que enlaza con *El pato salvaje*. Presenta una totalidad tensa en la forma de la madre, Rita, que no compartirá su amor por su marido con nadie, ni siquiera con su hijo (338 ss., 343, 358 ss.), ni siquiera en un cielo imaginario (359). Tras la muerte del niño, la obra retrata la totalidad igualmente tensa del marido (352, 379), pero la muerte de Eyolf -de la que, de nuevo, los padres son culpables en última instancia (361)- les muestra que "estar solos" es tan imposible como "no estar solos" (370); se abren el uno al otro por la "ley del cambio" (383). *John Gabriel Borkmann* (una continuación de Bernik) es un "elegido" (422), "Napoleón" (425), la identidad del idealismo absoluto (que utiliza la tecnología y el comercio para humanizar el mundo: 439, 475s.) y el ansia absoluta de poder (440) que se apodera de millones, sin importarle de quién son (435, 439). Cuando llega el colapso quiere ser su propio fiscal, abogado defensor y juez (449) pero, como Brand, muere en regiones frías y elevadas (479). La última obra es *Cuando morimos despiertos*, que vuelve al principio, al ensayo juvenil *Catilina* y *la comedia del amor*. Rubek, el escultor, está "muerto", quien una vez utilizó a Irene como modelo para su obra maestra, el *Día de la Resurrección*, rechazando su amor tangible en aras de la perfección de su forma ideal. Él, incluso más que Falk, es el artista egoísta para quien la vida es sólo la materia prima del arte. En consecuencia, también Irene (que ha estado en un manicomio) está ahora "muerta" (V, 547). Pero otra consecuencia es que, desde su obra maestra (que, en cualquier caso, estropeó posteriormente) su talento se ha agotado (526). Maja, la mujer de Rubek, sucumbe a la cruda sensualidad de Ulfheim, el cazador de osos y mujeres: "despierta" en una desilusión desnuda. Ambas parejas no se despiertan "de" los muertos, sino *en la* muerte, a tiempo de ver lo que han perdido: "Los que estamos muertos sólo vemos lo que se ha perdido irrevocablemente. . cuando despertamos. . . . Vemos que nunca hemos vivido" (537). "No habrá resurrección después de nuestra vida juntos" (535). Una vez más, ambas parejas suben a alturas sin salida y, como Brand, son engullidas por una avalancha.

Este simbólico pero fútil y vacío impulso "hacia arriba" es una *idée fixe* en *Ibsen*.[13] La montaña es a la vez la metáfora del ideal y el monte de la tentación. Así, Maja dice: "Dijiste que me llevarías contigo a una alta montaña y me mostrarías toda la gloria del mundo" (V, 489). Se

trata de una imagen que se repite constantemente.[14] El carácter absoluto del anhelo ideal y de la voluntad de poder permanece así profundamente ambivalente entre el bien y el mal (de ahí la inevitable referencia a la culpa oculta); el todo está abarcado por los límites de la muerte. Puesto que la religión y la metafísica no tienen ninguna importancia, la vara de medir tanto del anhelo como de la voluntad de poder tiene que ser la sociología y la psicología profunda, que no pueden hacer frente al fenómeno.

La única incursión *de Ibsen* en el ámbito de la metafísica es la obra de su madurez, *Emperador y Galileo*, a la que a menudo se refería como su obra principal. Sin embargo, su forma monstruosa la convierte en un desastre desde el punto de vista teatral, y su contenido contradictorio y confuso la convierten en un fiasco desde el punto de vista ideológico. Juliano ha sido elegido por la "voluntad mundial" para instaurar el "tercer reich", superando tanto la antigüedad griega como el cristianismo. Este imperio será "fundado sobre el Árbol del Conocimiento y de la Cruz" (III, 208). La idea de que el cristianismo se había secularizado y vuelto irreconocible bajo Constancio y Galo y que se renovaría como resultado de la persecución de Juliano (303s, 317) es sólo un tema subsidiario. Lo central es la constatación de Juliano de que el Galileo no percibía ni afirmaba los valores de la creación, la belleza del mundo (163s, 187s, 281): en ese caso, ¿cómo puede ser Jesús el Hijo del Padre que creó el mundo? (383). Para superarlo en su síntesis, Juliano debe negar esta negación por parte de Jesús; como Emperador, debe oponerse al Galileo. Puede encarnar esta síntesis afirmándose libremente como expresión de la voluntad absoluta, necesaria y divina: es el Emperador-Dios, el Dios-Emperador, "el que se quiere a sí mismo" (371), que viene en su propio nombre (385). Su destino es fundar el imperio; libertad y necesidad coinciden en su voluntad (207). Es al mismo tiempo la encarnación total del Logos y la espiritualización única *del pan*: "El espíritu se ha hecho carne, y la carne espíritu. Todo lo creado está en la esfera de mi voluntad y de mi poder" (406). No tiene arrogancia consciente ("No tengo nada de qué arrepentirme", pues era "una emanación de lo divino", 435) y por ello puede pedir honores y sacrificios divinos (287s., 296). Actúa "previa consulta, por así decirlo, con poderes insondables" (418). La primera parte muestra a Juliano, que, como alumno del filósofo, visionario y mago Máximo, ha sido iniciado en los misterios de su destino, siendo llevado hasta la dignidad imperial como en alas de estos poderes: "Me inclino ante lo que no se puede

evitar" (250). Libremente "elige" (258) el destino que le lleva. Escucha voces que le instan a "redimir la Cristiandad" (190), y lo hace actuando a la vez como Emperador y Pontifex (278), reintroduciendo los antiguos dioses de la creación junto al Dios cristiano. La síntesis, teóricamente imposible, tendría que realizarse en su propia persona, como tercera y última encarnación; su afirmación de lo irreconciliable (en términos cristianos) le convierte en el tercer "gran acólito de la negación" (208), después de Caín y Judas. Para los tres, la obediencia a una voluntad indivisible coincidió con una carrera de culpabilidad. Es vano buscar alguna culpabilidad particular por parte de Juliano, que le lleve a experimentar (392) -como resultado de su intento de síntesis- la continua vitalidad del galileo cuya pretensión impugna (269) o alguna razón por la que deba acabar finalmente como un hombre abandonado (419) y engañado por los dioses (por ejemplo, su vacilación, una voluntad que no es totalmente incondicional); su culpa reside en el propio camino que ha tomado. La meta de la autonomía (en la que coinciden libertad y necesidad), es decir, de ser Dios, está más allá del hombre finito. Juliano es "víctima de la necesidad" (437); "la voluntad del mundo me ha tendido una trampa" (434); fue engañado por el sol (436), pero no tiene por qué arrepentirse de nada (435). Y el tercer imperio, que no nació gracias a él, se proyecta en el futuro: "Puede ser después de cientos de años: No lo sé" (370), pero algún día "llegará" (437). La postura *de Ibsen* es optimista: "Creo", dice en su discurso del banquete de Estocolmo de 1887, "que las enseñanzas de la ciencia sobre la evolución también se aplican a los factores espirituales de la vida"; afirma que sólo es pesimista "en la medida en que no creo que los ideales sean eternos"(15) ¿Ni siquiera "la verdad y la libertad como pilares de la sociedad"? Las contradicciones se hacen aquí inevitables, pues incluso renuncia a la estructura trágico-utópica del ser humano -Brand, Gynt-, que todo lo sostiene, en favor de la futura utopía de un Tercer Reich. Si Julián era "a la vez ángel y serpiente" (393) porque tenía que ser Dios y hombre, libre y necesariamente culpable (y, por tanto, sin culpa); si estaba obligado a fracasar, ¿qué vara de medir puede haber para la acción humana y para la construcción de la acción dramática?

Aquí la metáfora del "teatro del mundo" se disuelve completamente en el principio idealista que se había establecido en *el Prometeo* y el *Fausto de Goethe*, y que *Grillparzer* y *Hebbel* (dos grandes portavoces del drama postidealista entre muchos otros de menor importancia) habían intentado llevar a cabo. A partir de ahora, la escena estará

dominada por el drama sociológico-psicológico, por un lado, y por el drama utópico-absurdo, por otro, dos formas de lo mismo. Cada una de ellas carece de esa dimensión que puede hacer del "teatro del mundo" un símbolo arcano de la existencia en su totalidad. La psicología y la sociología se ciñen a causalidades y motivaciones intramundanas; suponen que el cambio de las condiciones sociales eliminará la tragedia o que el problema de la existencia puede resolverse adoptando el "papel" social adecuado, y superficialidades similares. La cuestión metafísica del sentido de la vida se deja de lado. Por el contrario, el llamado "teatro del absurdo" sigue planteando la pregunta, excluyendo todo lo demás, con el resultado de que la pregunta vacía engulle toda la acción dramática inmanente.

¿Significa esto que la noción original de "teatro del mundo", familiar al mundo antiguo y al cristianismo, está simplemente obsoleta? ¿O no sigue apareciendo, por necesidad, allí donde se representa teatro en serio, allí donde los aspectos dramáticos de la existencia se representan ante los ojos de quien los experimenta? Al fin y al cabo, ¿no estamos constantemente aterrorizados y fascinados por la "interferencia" mutua entre lo que se representa en el mundo y esa "visión" contemplativa del mismo que sondea su sentido último? ¿No acompaña esta reflexión crítica a la propia acción, confiriéndole una dimensión teatral? ¿No es por eso por lo que nos gusta objetivar nuestra vida humana en el escenario? Por supuesto, no hay vuelta atrás a la noble ingenuidad con la que los estoicos utilizaban esta metáfora: el camino está bloqueado a nuestras espaldas; no podemos retroceder a un tiempo anterior a la pregunta cristiana: "¿Quién reparte los papeles?". Tampoco disponemos de la respuesta mítica de *Platón* y *Plotino*; pues esa elección prenatal, intelectual, en la que libertad y necesidad se sueldan en una unidad, es sólo una proyección de la paradoja que experimentamos como fundamento de nuestra existencia (dramática).

Parece que sólo hay dos caminos a seguir. El primero se esfuerza por presentar al hombre moderno la metáfora del "teatro del mundo" tal como fue desarrollada por la Antigüedad y perfeccionada por el cristianismo, aunque teniendo en cuenta el cambio de perspectivas psicológicas y sociológicas: éste es el solitario camino *de Hofmannsthal*. El otro reflexiona sobre el contenido de la metáfora (una tarea pendiente desde hace tiempo) desvelando las implicaciones metafísicas que subyacen a su uso. De este modo, nos obliga a tomar los elementos individuales de la metáfora del "juego", que siempre se

suponen puramente latentes, y a examinarlos por separado. A largo plazo, este tipo de trabajo -que constituye la segunda parte de nuestros "Recursos dramáticos"- resultará teológicamente más fructífero que la aplicación directa de la metáfora del "teatro del mundo". La obra más conocida *de Pirandello* puede servir aquí de transición, exponiendo los diversos elementos contenidos en la metáfora, listos para ser sometidos a una reflexión sistemática.

c. Hofmannsthal: La producción final del el "Teatro del Mundo"

El hecho mismo de que el "teatro del mundo" pudiera aparecer de nuevo en escena, en nuestro siglo (y probablemente por última vez), es casi un milagro en sí mismo, debido a la compleja y singular personalidad y situación *de Hofmannsthal*[1] y a su encuentro con *Calderón*. *Hofmannsthal* se ve a sí mismo como el heredero y representante de una Europa que tenía su centro en la monarquía católica del Danubio (en su relación orgánica con España),[2] una Europa que, políticamente, fue aplastada por el protestantismo (desde *Federico II* hasta *Wilson*) y que, sin embargo, sobrevivió a su propia desaparición como fuerza espiritual al igual que, en Occidente, Hellas sobrevivió a su colapso material.(3) En este centro europeo siempre había estado viva la tradición teatral del pueblo, una tradición no literaria que unía a todas las clases. Había llegado hasta nuestros días intocada por los problemas del teatro de Weimar y las consecuencias de la teoría dramática *de Hegel*. La escena tanto de *Shakespeare* como de *Schiller* (hasta *Hebbel*) se había centrado en el "personaje", el héroe y su destino; esto se convirtió, en *Hegel*, en la norma de la escena "romántica" (postcristiana). En *Calderón*, sin embargo -y algo análogo se aplica, a un nivel inferior, a la escena popular austriaca-, "el hombre actúa siempre dentro de relaciones cósmicas y religiosas"; sus destinos se entretejen "con las estrellas giratorias, con los venenos y las savias curativas de la naturaleza", con lo milagroso y lo mágico; esta obra es cosmocéntrica porque, en última instancia, es "*teocéntrica*"[4] *Hofmannsthal*: "El antropocentrismo es una forma de chovinismo"[5].

Pero el encuentro de *Hofmannsthal* con *Calderón* no se debe a un instinto de conservación históricamente consciente. Tiene lugar en la era postidealista, cuando "Prometeo" ha sido sustituido por "Dionisos", la idea de una vida universal que se imagina a sí misma como divina. Esta idea presupone y postula a la vez una totalidad vivamente

experimentada; entre la presuposición y el postulado se sitúa el enigma que hay que resolver, a saber, el "yo" individual. El yo siente que procede de la totalidad de lo viviente (es "preexistente" en ese sentido) y que pertenece a ella, y trata de encontrar la manera de ir más allá de sus propios límites y asimilarse a la totalidad y, de este modo, llegar a ser "existente". Entregarse anhelantemente a estas insinuaciones del ser universal es esa "preexistencia", ese "sueño más encantador" de todos los *Kleinen Dramen* de los primeros años hasta la crisis (comúnmente exagerada) que estalla en la carta de Lord Chandos de 1901. Pero ya antes podemos ver diversos intentos de hacer añicos la esfera *del homúnculo* permitiéndole chocar con la realidad redentora; pues en *Hofmannsthal* nunca se trata de un estético,[6] embriagado "ser absorbido por el universo", sino siempre de la exigencia ética, es decir, de la actuación del ser personal por parte de una persona en la que yace oculto todo el universo y que, por tanto, es un enigma para sí misma. *Der Tor und der Tod (La muerte y el trastornado*) (1893) juzga esa existencia estética (preexistencia) que da vueltas sobre sí misma, remitiéndolo todo a su propio centro; sólo cuando Claudio llega a la muerte y tiene que perder a su madre, a su amada, a su amigo -personas que se realizan en sí mismas pero que sufren a causa del carácter trastornado- descubre que ha "pisado el escenario de la vida. . como un actor mediocre. . sin poder ni valor": "Mi vida estaba muerta; tú entonces, muerte, serás mi vida. . . . Ahora, muriendo, siento por primera vez que soy"[7] Mucho antes de que *Hofmannsthal* se interesara seriamente por *Calderón*, tituló otra de sus pequeñas obras *Das kleine Welttheater* (El pequeño teatro del mundo) (1897). Aquí vemos a personajes que caminan, separados y aislados, arriba y abajo del puente sobre el río de la vida; cada uno habla de la forma en que se relaciona con el conjunto. El poeta construye el "artefacto de palabras que gotean luz y agua", infundiendo en los demás el anhelo de la "carga de una vida de la que, por ahora, sólo tenemos indicios"; el jardinero, que fue rey, ve ahora en sus flores "los verdaderos caminos de todas las cosas creadas" con más claridad que en los negocios de la política; el joven señor, a quien los enigmas del destino humano le parecen "como redes y anzuelos", que atrapan y enredan a todos, y sin embargo determina: "Prestaré ayuda a cuantos pueda". El extranjero, "tal vez un orfebre", se asoma a las olas envolventes con su impulso de crear: "Sin embargo, es demasiado y demasiado cierto: / Una cosa debe triunfar, las otras se dispersan en la inundación. / Sólo entonces habré modelado esta única cosa / Cuando

la haya arrancado del gran torrente". Hay una muchacha en la que, aún desconocido, está madurando el amor; y finalmente está el hombre trastornado, siempre a punto de rasgar la última puerta, "Buscando un camino drástico / Hacia el núcleo de la vida": "¿Puedes dirigir el todo, la verdadera danza? / ¿Captas el sentido de este oficio?". En esta ocasión, Dionisos tiene la última palabra; el perturbado quiere arrojarse al río, pero el asistente y el médico le retienen con suavidad; él se burla de ellos: "Baco, Baco, a ti también te atraparon / y te retuvieron, ¡pero no por mucho tiempo!"[8] Al mismo año (1897) pertenece *Der Kaiser und die Hexe* (El emperador y la bruja). Aquí, el hechizo de la preexistencia, en forma de bruja, se enfrenta al emperador, que le opone la "verdad": "A menos que seas el mismo por fuera y por dentro, / a menos que te esfuerces por ser fiel a ti mismo, / el veneno entrará en tus sentidos, / lo inhalarás y lo exhalarás, . . / Oirás el sonido de la verdad. . . / Pero no serás capaz de responder a ella". Se presenta a un criminal condenado; resulta que su crimen fue el resultado de una injusticia que le infligió el emperador; éste lo admite y nombra almirante al condenado: "El hombre que ha sido / fiel a sí mismo, a un precio terrible, está más allá / de las tentaciones de los hombres comunes". Luego, en el bosque, se encuentra con su predecesor cegado, al que ha proscrito durante tres años: así, por el hecho mismo de nacer, se ve implicado, culpable y sin embargo inocente, en el destino de este hombre y de todos: "Todo me es cercano; debo / Llevar en mí la luz para aquel / Que por mi culpa fue cegado, / Pues yo soy el emperador". Deja que el anciano gato de su plato y lo acuesta en su propia cama. La bruja, que ya ha sido derrotada una vez, se acerca de nuevo para tentarlo, pero los encuentros del emperador con la verdad lo han redimido: "Allí donde extendí la mano para palparte, / se abrieron ante mí puertas misteriosas, / que conducen a la verdadera vida y / me devuelven a mí mismo"[9]. Así tenemos los tres temas de las tres grandes obras inseparables *de Hofmannsthal*: *Der Tor und der Tod* prefigura *Jedermann* (Everyman) (1911), *Das kleine Welttheater* prefigura *Das Salzburger Grosse Welttheater* (1922), y *Der Kaiser und die Hexe* anticipa *Der Turm* (La torre) (1925, 1927).

Sin embargo, esta cronología externa es engañosa, ya que la última es la más antigua:

1. Es muy probable que, de niño, *Hofmannsthal* viera una de las frecuentes representaciones *de La vida es sueño, de Calderón*, en el Burgtheater.

2. De 1901 a 1904 trabajó en una traducción muy libre en verso trocaico *de La vida es sueño, de Calderón*. Como muestran tanto el texto como sus notas, ésta anticipaba ideas cruciales de *Der Turm*, en particular las ideas políticas.

3. En 1905 se dio a conocer *La hija del aire*, *de Calderón*, como tragedia. Más tarde (1908) se planeó una ópera, y en 1917-1918 *Hofmannsthal* retomó el material (*Zwei Götter*); gran parte del cual se incorpora a *Der Turm*. Los dos dioses (Semíramis y su hijo Ninyas) son Occidente ("poder", "historia") y Oriente ("cosmos", "no violencia", "amor"); Ninyas, otro Segismundo, es encarcelado por su madre, sacrificado y elevado a la categoría divina; ella se convierte en su acólita.

4. 1911 fue el año de *Jedermann*, una re-presentación del viejo *Everyman* inglés: un teatro del mundo para el individuo frente a la muerte, en el que el dinero determina las actitudes y decisiones personales. "Lo que deberíamos poseer, nos posee, y lo que es el medio de todos los medios, el dinero, se convierte para nosotros -en una perversidad demoníaca- en la meta de todas las metas". "La relación del hombre con las posesiones" es la "relación fundamental en la vida".[10]

5. En 1918*, Hofmannsthal* prometió hacer una traducción (exacta o libre) de una obra de *Calderón* cada año para el Burgtheater. La primera de ellas apareció en 1920: *Dame Kobold*.

6. En mil novecientos veintidós apareció, para el Festival de Teatro, *Das Salzburger Crosse Welttheater*. En el prefacio se dice que "toda la metáfora ha sido tomada" de *Calderón*, a saber, "que el mundo erige un escenario en el que los seres humanos representan la obra de la vida en los papeles que les han sido asignados divinamente". *Calderón* también ha proporcionado el título de esta obra y los nombres de los seis personajes que representan a la humanidad, pero nada más"[11] Pero al adoptar los personajes, Hofmannsthal también ha adoptado su juego de roles y, con ello, una reflexión más profunda que se remonta, tras *Calderón*, a sus orígenes en el mundo antiguo. La acción central tiene algo de abrupto e incompleto; *Der Turm* intenta reelaborarla. Los dos símbolos estrechamente relacionados en *Calderón*, a saber, la vida como juego y la vida como sueño, se hacen inseparables en *Hofmannsthal*.

7. *Der Turm* (primera versión 1923-1925; segunda versión abreviada 1925; tercera versión muy modificada 1927) retoma la obra de 1901-1904 y desarrolla los temas que *Hofmannsthal* inició allí; pero la

figura de Segismundo recibe una justificación diferente (principalmente como resultado de la experiencia de guerra *de Hofmannsthal* y de su deliberado giro hacia el cristianismo en sus siete últimos años).12 La batalla apocalíptica de Segismundo contra todos los poderes caóticos del infierno (primera versión, quinto acto) lleva el motivo de *Der Kaiser und die Hexe* a su plenitud. El objetivo era retratar toda la realidad de la época en su despiadada crudeza. La obra intenta ser un diagnóstico, un mito y una profecía, y en esa medida contiene el "teatro del mundo" y en realidad va más allá(13).

¿Por qué el primer esbozo tuvo que esperar hasta el final para encontrar su forma completa? Porque al principio *Hofmannsthal* intentó resolver la cuestión del "yo" frente a la vida universal siguiendo líneas contradictorias, mediante una entrada psicoanalítica en sí mismo, en la infinitud de la vida sobre el fundamento del "yo"(14) - y mediante la ruptura del "yo" (a través de la acción o el sacrificio o la transformación efectuada con la proximidad de la muerte) en el "otro".(15) Al descender a su propio interior, el yo que se busca a sí mismo no sólo descubre toda la gama de yoes posibles,(16) desde el más elevado hasta el más abyecto, desde el divino hasta el animal,17 sino que también puede ser esquizofrénico (de hecho, debe serlo) cuando vuelve a la superficie.18 19 La frontera entre el "yo" y el mundo se elimina, y la cuestión de la naturaleza y el significado del "yo" permanece, una dolorosa herida abierta.Segismundo es concebido según este patrón en la versión primitiva, pero también lo es Basilio, que abusa del poder imperial y destierra el destino que le amenaza -es decir, su propio hijo, Segismundo- a la mazmorra más profunda de su subconsciente. Allí yace su miedo, su mala conciencia,(20) de ahí el desorden total en todo el imperio.(21) Sin embargo, mientras tanto el culpable como el inocente sean modelados según las mismas líneas (*de la Lebensphilosophie* y la psicología profunda),22 la oposición realmente pretendida no puede salir a la luz; la frontera entre el sueño (juego) y la realidad (seriedad) permanece indeterminada, pero no en absoluto en el sentido barroco.

Sólo el punto de vista cristiano podía ofrecer una salida en este caso, distinguiendo claramente los dos principios de la solidaridad universal: Adán y Cristo. *Hofmannsthal* se resistió durante mucho tiempo a la inevitabilidad de esta conclusión; cuando finalmente optó por la distinción, ésta tenía, en su obra, todo el alto dramatismo de una peripecia. Las obras de "Edipo" son un último intento de rastrear el principio de "Segismundo" hasta el principio de "Basilio", de rastrear

a Cristo hasta Adán, de identificar la visión cristiana del poder expiatorio del Inocente con la comprensión judía (de *Marx* a *Freud*) de la solidaridad del hombre en el destino, ya sea en forma de dialéctica de la historia (el hijo *debe* matar a su padre, etc.) o como la totalidad subpersonal de la sangre.[23]

Es secreto *de Hofmannsthal* cómo en 1911, tras años de silencio, llegó a ese gran avance que hizo posible el *"Welttheater*". (Nótese, sin embargo, que ya en 1893 había traducido *Alcestis*, la obra de la entrega pura y simple.)[24] Ahora apareció el primer borrador *de Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra),[25] en la que la Emperatriz del Reino de los Espíritus, para llegar a ser fecunda, desciende humildemente a todas las humillaciones de la existencia humana; no sólo adquiere así hijos, sino que también redime al Emperador de su egoísmo, a la malvada Dyer-Woman (de la que es sirvienta y que no quiere hijos) y al bestialmente estúpido Barak. Como dice *R. Alewyn*, ella sigue el consejo que Jesús dio al joven rico: "despojarse de la carga de su riqueza". Ella "sigue este consejo evangélico", ella "nos pone en la mente del Hijo de Dios, que tomó la forma de siervo para redimir a la humanidad"(26). Así, en principio, *Hofmannsthal* había alcanzado el punto de vista cristológico. Ese mismo año escribió *Jedermann*, que se basa en el mismo presupuesto indispensable, aunque a la inversa: el pecador, aislado de la comunidad por la muerte, se enfrenta a su responsabilidad solitaria y personal y sólo puede asumirla aceptando la oferta de la "fe" cristiana, que, a su vez, extrae toda su fuerza del acto redentor de Dios en la cruz de Jesucristo. Esto se pone de relieve (de forma casi exagerada) ya desde el prólogo de "Dios el Señor", que mira con desprecio a la humanidad (a "todo hombre"):

¡Ay! Veo en este instante
Han olvidado el Pacto
Yo 'stablished una vez 'twixt ellos y yo
Al derramar mi sangre en el Árbol.
En yon Wood colgué en dolores
Para que puedan entrar en la vida.
De sus pies llagados saqué las espinas
Y en mi cabeza las imprimió como una corona tan verdadera.[27]

El motivo no puede pasarse por alto; se repite muchas veces.[28] Al abordar este misterio, el poeta se dirigió por primera vez al público masivo; la obra fue representada a finales de 1911 por *Max Reinhardt*

en el Zirkus Schumann de Berlín ante miles de espectadores. Posteriormente, *Hofmannsthal* se sintió obligado a describirla como un "cuento de hadas",(29) incluso un "cuento de hadas que pertenece a todas las épocas, de validez universal",30 "un cuento de hadas humano. Pero apeló seriamente a la tradición cristiana del pueblo alemán(32). Y al describir el efecto del estreno en el vasto público, subrayó el momento del prólogo en que, en el pasaje citado, la poderosa voz masculina de Dios adquirió de pronto una "gran dulzura", y "uno se dio cuenta de que era el Redentor, la segunda Persona Divina, quien hablaba con la voz del Dios trino; entonces el público se calló notablemente, como si hubiera captado algo"(33).33 Pero éste es el propio proyecto del poeta: es él quien asume la responsabilidad de "*haber devuelto* algo" a la conciencia alemana, "algo que, por derecho, nunca debería haber faltado",34 a saber, "mostrando cosas que están indeciblemente rotas en el contexto de una comprensión intacta del mundo -una comprensión que, sin embargo, en su nivel más íntimo, es idéntica a la anterior"."35 Esto sólo puede significar que *Hofmannsthal* considera el principio cristológico -la muerte de Dios en la horca por nosotros- como la base de la indecible ruptura del aquí y ahora. El principio está enunciado, pero el poeta que lo enuncia y así se presenta para atestiguarlo y garantizarlo es de este modo mucho más visible que en tiempos de *Calderón*. Y ofrece deliberadamente su obra como una declaración "política".(36) 37Cuando su amigo *E. v. Bodenhausen* expresó su insatisfacción con las figuras alegóricas ("obras", "fe", "diablo") que le dejaban frío, *Hofmannsthal* señaló que es el contexto religioso el que da a la obra su vigorizante tercera dimensión, como ocurría en el drama antiguo y en la obra de misterio de *Fausto*.

Jedermann es un nuevo *Kleines Welttheater*, pero en el que, como en *Der Tor und der Tod*, la acción gira en torno a la muerte. Aquí, sin embargo, aunque se trata igualmente de una vida desperdiciada que es juzgada y salvada a través del acontecimiento de la muerte, el sistema de coordenadas que la rige es totalmente nuevo. En efecto, el eje horizontal está marcado por el dinero, las riquezas, símbolo de poder y posesión, que benefician a "Jedermann", pero se niegan al "prójimo pobre" y al "siervo". El núcleo central es que "el medio de todos los medios, el dinero, se convierte para nosotros -en la perversidad demoníaca- en la meta de todas las metas". "La relación fundamental en la vida, la relación del hombre con las posesiones"38 determina el estado del mundo y, por tanto, de la acción en él. El poeta quiere

desvelar el sentido de la época en que vive: "El sentido de la revolución moral e incluso religiosa en la que parece que nos encontramos puede residir en ir más allá del sistema monetario"[39] Se trata de una recapitulación, en términos realistas, de lo que escribió imaginariamente sobre la preexistencia como interrelación de todos los destinos, como responsabilidad del emperador por todo el sufrimiento del mundo. "Entre estos pobres y el rico que se apresura a pasar junto a ellos hay un comercio en el que están enredados todos los ricos y todos los pobres. Pues el sistema monetario es una red que atrapa a todos, de tal manera que todo rico es acreedor y señor feudal de todo pobre. El rico cree que no hace nada y, sin embargo, día y noche envía a cientos a la servidumbre. . . . Se enorgullece de no saber quiénes son; eso es lo que le distingue del propietario de esclavos"(40).

¿Permite este sistema de coordenadas la acción dramática? No sin razón se ha dudado de ello.(41) Aquí el dramaturgo no pretende ser más que una voz admonitoria, un dedo que señala hacia arriba y hacia adelante. Sólo *Das Salzburger Grosse Welttheater* consigue crear una acción dramática, aunque en el único sistema de coordenadas posible en una reposición de *Calderón*: las verticales existentes -Dios reparte los papeles y el mundo determina sus atributos en la preexistencia- convierten la acción horizontal en una "obra de teatro" y le dan una profundidad que, en comparación con *Calderón*, es nueva. El penúltimo acto es casi idéntico en ambos autores, con la llamada a los actores de uno en uno y la admonición sobre esta vida transitoria.(42) La diferencia radica en la acción inicial, que tiene lugar en el ámbito de la preexistencia; *Hofmannsthal* imparte una mayor profundidad a su modelo, tanto en una dirección platonista como cristiana. Tampoco puede decirse que su *Welttheater* sea más específicamente católico que su *Jedermann* o que su tema fundamental sea la glorificación de nuestra libertad interior como reflejo del Altísimo Creador.(43) Pero esta libertad se presenta ante todo en su forma prenatal, como una decisión vital tomada por el intelecto, como en *la República de Platón*. Una vez más juega su papel la distinción entre "destino" (que es lo más lejos que puede llegar la perspicacia del "mundo") y gracia divina (que imparte luminosidad incluso al papel más bajo, el del "mendigo"). El alma del mendigo rechaza inicialmente su papel, que sólo habla de angustia, tormento, soledad y desamparo. Junto al alma se sitúan el "ángel" y el "adversario". Este último le incita a la contienda, al "odio creador".[44] "¡En nombre de esta alma reclamo la igualdad natural del destino!". El "ángel" persuade al alma que se resiste desesperadamente

a aceptar este papel revelándole que "Tu boca habla salvajemente, pero en tu interior, como una lámpara de minero que arde apaciblemente en lo más profundo, arde la voluntad de aceptar". El alma admite: "Me tiendes un cebo y, en verdad, hay algo en mí que me insta a tragármelo". Así pues, no es una "sugerencia", sino una libertad absoluta que abarca toda libertad de elección la que es capaz de transformar el sufrimiento y la no acción en "creación sobre creación". El "ángel" dice: "¿Has leído estas palabras: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? Y éstas: No se haga mi voluntad, sino la tuya"? Por tanto, "¡Ríndete! ¿De qué otro modo habría de hablarte lo inefable sino a través de tu estremecedor temor?". Y el alma consiente.

Sin embargo, esta decisión previa significa que la obra terrenal ya tiene una brújula limitada. El "adversario" ha dado un paso en falso desde el principio, y el "mendigo" -o, más claramente, el proletariado, en el cenit de su revuelta contra la "tradición" y el "orden" existentes (a los que rinde culto el "rico")(45)- rechaza característicamente las "posesiones" todopoderosas46 y, al exigir sus "derechos" y levantar su hacha contra todos, barre con las indicaciones del adversario: "¡Basta! Tengo mi propio discurso, / y no necesito portavoz". El "adversario" sigue insinuando consignas marxistas ("el trabajo se convierte en una servidumbre") y pide "¡un manifiesto!"; a él se le ocurrió el término "odio creativo". El proletario no ve ninguna salida para todo el orden mundial; debe perecer:

La propiedad del mundo debe desaparecer, una nueva debe nacer,
Y si al ir debe sumergirse en un mar de llamas
Y perecer en una visita sangrienta,
Esa sangre y ese fuego es lo que necesitamos.47

Este fatalismo mundano circunscrito impregna de tal modo a todos los personajes que, ante el hacha levantada, "todos por igual" gritan: "Golpea ahora y de un solo golpe derriba el mundo entero"48 En la oración de "Sabiduría" que sigue se nos muestra la raíz de esta profunda unanimidad:

Ya ves cómo, misteriosamente,
La injusticia nos atrapa a todos en su red. . . .
De repente, con un movimiento espantoso, tu mano
Finaliza la ejecución del comando.
Vednos salir, como se nos pide, de vuestra diligencia. . . .

Y él, nefasto mensajero de la Voluntad suprema,
Empower'd tan awesomely para llamarnos por lo tanto,
Su obra también está hecha, en la que tan penosamente
Nos amenazó. . . .

Cuanto más se acerca el hombre del hacha a la "Sabiduría", "más fuerte se hace su voz al superar su miedo más profundo", y ella intercede por la gracia en su favor. Lo que sigue puede parecer decepcionantemente ingenuo: el "mendigo" experimenta una conversión relámpago, comprendiendo que "el cordero de Isaac" ha ocupado su lugar; el ángel se alegra de que "la acción haya sustituido a la mala acción"; y el hombre convertido resuelve ir a trabajar al bosque como ermitaño. Pero en esta obra *Hofmannsthal* no se preocupa por mejorar el mundo; el mendigo sabe que la toma del poder por el proletariado no "pasará página":

Si yo fuera el señor en su lugar,
No habría gran diferencia.

El dramaturgo quiere que la dimensión cristológica y omnicomprensiva de "ceder y adherirse" a la voluntad del Padre penetre en el mundo verticalmente, como un relámpago; quiere mostrar la bendita pobreza de espíritu como aquello que invisiblemente sostiene y transforma el mundo. He aquí el "manifiesto" *de Hofmannsthal*:

Hablamos de libertad, preguntamos qué podría ser
. . . la libertad siempre está cerca,
Pero si la agarras con fuerza, sale disparada;
Cede suavemente, verás que vuelve enseguida. . . . .
Es un misterio que no se puede nombrar en la tierra.[49]

Esto fija claramente la posición: el nuevo orden mundial que el proletario pretendía instaurar por medios violentos se reconoce como un futuro trascendental. "Debe haber un orden mundial totalmente nuevo, / si no, esta vida no es más que un miserable juego de marionetas". Una auténtica anticipación de esto es el desarme del dinero y la posesión sobre la base del espíritu: éste es el lado franciscano *de Hofmannsthal*.

Sin embargo, ésta no es la última palabra. *Hofmannsthal* convoca una vez más la imagen no sólo de la "obra", sino del "sueño". *Der Turm*, que se remonta a la primera adaptación *calderoniana* además de

recapitular todo lo escrito sobre el tema de la preexistencia, constituye la conclusión. Sin renunciar a lo que se proclama *en el Welttheater*, esta obra ofrece un retrato sombrío del conflicto entre la "pobreza de espíritu" y las realidades efectivas del poder. Existen dos versiones. En la primera, Segismundo entra activamente, hasta cierto punto, en el juego de los poderes mundiales, sólo para chocar con lo demoníaco per se y perecer así: deja paso a una figura puramente utópica, el Rey Niño, que transformará "las espadas en rejas de arado"50. En la segunda, se abandona la encarnación de lo demoníaco (la gitana y su magia) y lo utópico (el Rey Niño): La caída de Segismundo se produce dentro de una estructura de poder demonizada. En el plano de las ideas, la diferencia es escasa y no debe exagerarse. La estructura fundamental es la misma en ambas versiones: las ramificaciones del abuso de poder. El rey utiliza a Juliano para encarcelar a Segismundo, el heredero legítimo; Juliano utiliza tanto a Segismundo, al que entrena para sus propios fines, como a Olivier, la encarnación de la fuerza bruta y la incitación desnuda, para derrocar al rey; pero la herramienta, Olivier, se arranca de la mano que lo utiliza y provoca el colapso tanto de Juliano como de los demás. Este derrumbe del poder en cascada muestra la secuencia de formas de gobierno que encontramos en *la República de Platón*. Aquí, sin embargo, el rey es imprudente desde el principio; de ahí la profecía de que su hijo -sabiduría intachable- lo derribará algún día. Pero Segismundo, mal utilizado por Basilio, Juliano y Olivier, está profundamente anclado desde el principio en el principio de impotencia e inculpabilidad; esto le confiere un modo de solidaridad con la totalidad del destino totalmente distinto al de los demás. Por eso, teológicamente hablando, está llamado a ser un símbolo de Cristo. Hay numerosas alusiones a ello en la primera versión(51). En el Rey y su séquito, los entramados del destino constituyen el "pecado original", que da lugar a su desamparo de Dios: "El infierno creció silenciosamente dentro de ti, cuyo nombre es 'Abandonado por Dios'"52. El abandono de Dios de Segismundo es el del Crucificado, a quien ve, sin embargo, en todo el mundo sufriente: "No consigo separar a los dos, a mí con esto (el crucifijo) y a mí con el animal que fue colgado de una viga, destripado, por dentro lleno de negrura sangrienta. . . . Hay fuego rojo y negrura en mí. Tiene que ayudarme"(53) De este modo, el dramaturgo puso en este personaje todos los problemas de su juventud -su sentimiento de implicación con todos los destinos del mundo, la multiplicidad de los "yoes" posibles, desde el más puro hasta el más

demoníaco(54)- sin tocar lo que hay de "santo"55 en Segismundo. No haríamos justicia a la intención *de Hofmannsthal* si interpretáramos la entrada de Segismundo (en el último acto) en el mundo de la política como un contacto mancillador con la esfera del poder(56) o como su sucumbir a la tentación de dedicarse a la magia interesada57. El principio que encarna (como su "postfiguración") no le impide tener tanto la sencillez de las palomas como la astucia de las serpientes. La última palabra del cuarto acto lo aclara todo: Segismundo recibe de Olivier la orden de seguirle. Él responde: "Vayamos donde vayamos, la obediencia precede a la orden"58.

Mientras que en *Jedermann* el principio cristológico interviene escatológicamente (en el descenso de la fe sobre el pecador) y en el *Welttheater* el hombre-en-revuelta está en sintonía con el principio antes de nacer, en *Der* Turm el principio se encarna en toda una figura viva. Así, en el *Welttheater*, el motivo del juego adquiere una dimensión ulterior, que va más allá de *Calderón*; el motivo del sueño en *Der Turm* (que domina la primera versión) pierde su claridad: cada uno de los dos mundos de lucha es irreal en lo que respecta al otro. Al final, en la batalla apocalíptica entre el caos abismal y la pureza, *Der Turm* se convierte en una aparición mágica: aquí termina el "sueño más encantador" *de Hofmannsthal*. Segismundo vence al infierno, pero sólo muriendo por su veneno. Este es el "teatro del mundo" del Sábado Santo.

d. Maschere Nude

Como alternativa a *Hofmannsthal* citamos a *Pirandello*, con su perverso "teatro del mundo": perverso, porque se contradice interiormente y, por tanto, no puede ponerse en escena. Varias veces la metáfora teatral ha llegado a esta frontera de contradicción y autodisolución. Primero con *Lutero* y *Erasmo* y luego de nuevo en el romanticismo. Pero en la mayoría de los casos sólo se jugaba con la contradicción absoluta; el punto de referencia absoluto *de Lutero* era el Dios que podía dedicarse a la "momería *sub contrario", Erasmo* disolvía su total Juego de los locos en la metafísica neoplatonista, y los románticos representaban su obra sobre la base de un "yo" absoluto que podía aplicarse a sí mismo una ironía y una reflexión infinitas sin dejar de ser él mismo. Pero cuando el mundo idealista "Prometeo" (del Espíritu Absoluto) se sumerge en el mundo (meta)biológico "Dionisos" (de la vida pura y simple, en proceso de devenir), no queda ningún punto de vista desde el que se pueda evaluar y valorar la mascarada, el juego de

roles.

α. *Nietzsche*,[1]

que no habla mucho de teoría dramática pero dedica mucha atención a la interpretación y a las máscaras, es muy consciente de ello. Al principio, por supuesto, en su primera época, influido por *Schopenhauer* y *Wagner*, toma como punto de partida un "fenómeno dramático primigenio"[2], a saber, la extática autotransformación dionisíaca que se cumple en la visión apolínea (sueño-visión). Aquí, en la acción trágica, contemplamos con efecto redentor los "sufrimientos de Dionisos" (desmembramiento o individuación), que se representa, bajo diversas "máscaras, en todas las figuras célebres del teatro griego"[3]. Pero luego los mismos griegos le enseñan que no se trata de ser redimido de las apariencias por otras apariencias: "lo 'aparente' es en sí mismo parte de la realidad, una forma de su ser",(4) que de hecho no es ningún ser, sino puro devenir. La vida es "representación" en la medida en que se inventa y se presenta a sí misma; pero como tal es ambivalente hasta sus mismas raíces: puede ser la autopresentación ingenua e inocente de la propia y victoriosa fuerza vital (que tanto puede revelarse como ocultarse tras la máscara), o "la hipocresía más hábil y consciente", con un genio de autodominio que aspira a la conquista de los demás.(5) En ambos casos, *Nietzsche* necesita distinguir al actor de su máscara -pues su arte es esencialmente el de "ver a través"-, pero no puede mantener la distinción porque la vida es esencialmente un "parecer" y, en consecuencia, "toda opinión es también un ocultamiento, toda palabra una máscara".6 8 ¿Debemos decir que, en la "gran comedia del mundo y de la existencia",(7) sólo está "condenado a la comedia" el hombre con "ambición ascendente", y cuya máscara aún no se ha convertido en algo natural para él? ¿Significa esto que el cristiano sería juzgado como un (pobre) actor y *Wagner* como el decano de los actores "en todos los aspectos",[9] "representando su propio ideal"?[10] Mientras que, por el contrario, el rico "en el cenit de su poder", que podría ser liberal con su generosidad, debe ponerse la máscara por modestia, como leemos con frecuencia en variaciones siempre nuevas en *Más allá del bien y del mal*: "Todo lo que es profundo ama la máscara. . . . ¿No sería apropiado que la modestia de un Dios fuera disfrazada bajo la forma *contraria*? . . Hay acciones de amor y de generosidad extravagante que se siguen mejor tomando un palo y golpeando a quien las ha presenciado, para confundir su recuerdo del acontecimiento. . . . La

modestia es inventiva"[11]. Hay personas "que preferirían volverse mudas antes que perder la modestia de la moderación"[12]. Pero, ¿cómo cerrar el abismo entre este papel conscientemente actuado, es decir, la máscara vista como "buena voluntad hacia lo aparente"[13], esta necesidad urgente de la máscara como respiro del abismo de la existencia ("¡Otra máscara! ¡Dame otra máscara!")(14) y el esfuerzo decidido por actuar el propio ideal? "¿Qué es un comportamiento refinado? Significa que uno tiene que representarse constantemente a sí mismo. Significa buscar situaciones que exijan constantemente gestos. Significa conceder la felicidad a la mayoría. ..."[15] ¿Necesita realmente esta actitud la persona refinada? ¿No hay algo contradictorio en el hombre ricamente dotado que sólo puede expresarse a través de máscaras, que tiene que recurrir a la misma actuación que el hombre más pobre y débil que se hace con una máscara para parecer más grande de lo que es? El "Canto de la noche"[16] de Zaratustra canta la trágica situación del rico: "Ya no conozco la bienaventuranza de los que reciben. . . . Mi felicidad al dar murió incluso cuando yo daba". Así pues, nadie puede representar su papel con la verdad, pues el lado de la "apariencia" de la obra es, en cualquier caso, una mentira y un engaño. No sirve de nada hablar de "sinceridad"; eso presupone una verdad previa: "En un mundo esencialmente falso, la sinceridad sería una tendencia contraria a la naturaleza: sólo podría tener sentido como medio para un grado particularmente alto de engaño"[17] De este modo, las virtudes del hombre superior, que *Nietzsche* alaba, son siempre autocontradictorias. El "revoloteo" y la "danza" del hombre superior y su "afirmación universal" incuestionable son siempre una "autoviolación", que lo hace "cada día más cuestionable", una arrogancia de autoexperimentación: "El ascetismo y la soledad del hombre superior son incomparablemente más duros que los de los hombres del bosque platónicos o cristianos, que *Nietzsche* desenmascara como fundamentalmente insinceros. Si "el carácter de la existencia. . no es verdadero sino falso",[19] si "la verdad es una forma de error"[20] y si, por tanto, "el nihilista no cree en la necesidad de ser lógico",[21] todo el programa de "revalorización de los valores" no puede conducir a ninguna nueva tabla de valores. La vida, esforzándose hacia arriba y ejerciendo su voluntad de poder, sólo puede producir máscaras desnudas y negadoras de sí misma; su esfuerzo, como tal, es decadencia; su voluntad de impresionar revela su hastío. Así podemos resumir las profundidades cada vez más profundas *de Nietzsche* en un

aforismo suyo mucho menos profundo: "No hay nada más banal entre los hombres que la muerte. En segundo lugar está el nacimiento, pues no todos los que mueren nacieron. Después viene el matrimonio". Pero estas pequeñas tragicomedias, en sus innumerables e incontables representaciones, son siempre interpretadas por nuevos actores, razón por la cual no dejan de atraer a un público interesado; mientras que uno pensaría que todos los espectadores del teatro terrenal se habrían ahorcado en todos los árboles disponibles hace mucho tiempo, de puro aburrimiento. Tanto depende de los nuevos actores, tan poco de la obra"(22).

El punto de partida *de Nietzsche* (con sus contradicciones internas), es decir, una vida que va continuamente más allá de sí misma y sin embargo no llega más lejos, proporciona la forma interior del dramaturgo más ingenioso y eficaz entre *Ibsen* y *Pirandello: Bernard Shaw*. No podemos omitir una mirada a su papel mediador.

β. *George Bernard Shaw*[1]

fue descrito por G. *K. Chesterton*[2] como el puritano irlandés cuya filosofía podría "expresarse como Schopenhauer de cabeza",[3] es decir, en la valiente afirmación del "hombre-trampa" que representa esta vida. Es "una especie de pesimista creyente y contento". De hecho, llevó a cabo esa transformación que incorporó *el* pesimismo *de Schopenhauer* a una visión positiva del mundo, como la que encontramos en Alemania en *Wagner* y *E. v. Hartmann*, e incluso en *Nietzsche* e *Ibsen*. Fue más allá y situó toda la visión sobre los cimientos de *Marx*. Simultáneamente estudió *Das Kapital* y la partitura de *Tristán e Isolda*; cuando, más tarde, descubrió *a Nietzsche* y *la evolución creadora de Bergson*, el enigma de esta simultaneidad quedó resuelto: lo que *Shaw* buscaba era esencialmente un punto de vista exaltado por encima de la inmediatez de la existencia y sus prejuicios. Ese fue su puritanismo de toda la vida, al que se aferró a través de todas las transformaciones. (*Nietzsche* nunca se casó, pero *Shaw* vivió de 1898 a 1943 en un matrimonio que, "por lo que sabemos, nunca se consumó").[4] Este punto de vista superior le permitía tres altitudes más importantes, que corresponden aproximadamente a los tres grandes periodos creativos *de Shaw*. (1) Desde el punto de vista superior de la sociología (*Marx*) y la psicología (*Ibsen*), se podía mirar hacia abajo y analizar, desnudando las implicaciones de la existencia privada y social. En este caso, el proceso de la verdad residiría en el acto de desvelar. (2) Sin embargo, también era posible iluminar directamente

el punto de vista superior y mostrar cómo es la existencia real, sintética, "espiritual"; esto desenmascararía automáticamente los falsos ideales de la inmediatez. (3) Sin embargo, al final había que exhibir la mediación entre "vida" y "espíritu", lo que *Shaw* se compromete a hacer en sus ambiciosos superdramas cuasi-filosóficos. Sólo en la primera fase domina el análisis marxista de la sociedad (junto con el de Ibsen, a quien Shaw reconocía como su maestro);(5(6) después de las primeras obras esta influencia se retira completamente a un segundo plano.) Ahora es el modelo nietzscheano de superioridad automática; el "hombre superior" (o "superhombre") da la norma de la verdadera moralidad. Su "bien" está "más allá del bien y del mal" del hombre ordinario, enredado en sus prejuicios. Puesto que el hombre "elevado" juzga y desenmascara con toda naturalidad el mundo no elevado que le rodea, la frontera entre éste y el primer periodo es fluida: evidentemente, el ideal del segundo ya está presente en el primero. Pero, ¿de dónde saca sus criterios para el hombre "superior"? La transición al tercer enfoque no es un lujo, ni puede atribuirse simplemente a la vana ambición *de Shaw* de justificar sus obras, a menudo provocadoras, con una filosofía profunda; surge de la propia materia. El horizonte que se vislumbra es lo que el propio *Shaw* llama "metabiológico": la "fuerza vital" es un impulso biológico que va más allá de sí mismo. Sólo es una "voluntad de poder" en el nivel más bajo de la evolución; en los niveles superiores de la conciencia este poder se sublima de tal modo que aspira a trascender todas las formas e instituciones individuales y sociales. El final de *"Regreso a Matusalén*" habla muy claro al respecto. En una vena puritana*, Nietzsche* queda atrás: el empuje va en una dirección (neo)platónica. *Shaw* siempre había rechazado como irreligioso el deseo de inmortalidad personal. En última instancia, todo el juego individual con formas particulares -la forma de un semejante en el eros o las formas inventadas del arte- se descarta por carecer de importancia: es un "jugar con muñecas",7 y en un sentido mucho más negativo que en las últimas obras *de Platón*. Este tipo de juego divino -eros, danza, arte- (que es el "intento de entrar en el ritmo de la vida")8 sólo está permitido en la primera juventud del superhombre. Muy pronto se convierte en puro aburrimiento y se abandona; la conciencia madura se desprende de "este cuerpo tiránico"()9,(11para convertirse en "inteligencia pura"(10). Los intentos primitivos, aún no inteligentes, de civilización, en los que había guerra, explotación y violencia estatal, se erradican automáticamente con el ascenso de los hombres superiores; pero éstos,

por su superioridad) ayudan al proceso; su propia existencia los convierte en "exterminadores".((1312) Sólo así puede superarse una contradicción andante como *Napoleón*, que sólo puede alcanzar la fama mediante el asesinato pero que, con su victoria, provoca "la desmoralización, la despoblación, la ruina de los vencedores no menos que de los vencidos",). El propio *Shaw*, muy consciente de lo que hacía, admirador de *Mussolini* y *Stalin*, se convirtió en portavoz de la nueva campaña de exterminio, deliberada y científicamente dirigida14. Aquí el hombre escenifica conscientemente el teatro mundial de la evolución.

He aquí un rápido repaso a los tres periodos de la obra dramática *de Shaw*.

1. La primera tarea consiste en desenmascarar la mentira, utilizando *la* técnica *de Ibsen* y basándose en el análisis marxista de la sociedad. Tanto en su primera obra, *Las casas de los viudos*, como en la mejor construida *La profesión de la señora Warren*, tenemos la revelación inicial de una inmoralidad escandalosa por parte de individuos (meter a los pobres en chabolas, mantener burdeles), que posteriormente se muestra inextricablemente ligada al estado de la sociedad en su conjunto, que exime de responsabilidad a los culpables y enreda a los inocentes que se benefician de estas condiciones sin darse cuenta. El capitalista puede "permitirse ser virtuoso" -si con buena conciencia o no, es una cuestión secundaria. Sólo más tarde Trench, en *Casas de viudos*, y Vivie, en *La profesión de la señora Warren*, se dan cuenta de que estaban implicados desde el principio. Vivie se "eleva" por encima de su desagradable implicación rompiendo tanto con su madre como con su amante (implicado en el negocio) y queriendo vivir de su propio trabajo, permaneciendo soltera y conociendo sólo la "fraternidad". Adopta así un punto de vista puritano y utópico frente a todo el orden social y moral. La figura de Vivie apunta hacia *Santa Juana*, pero es toda la estatura de esta última lo que la convierte en una crítica de la sociedad secular y religiosa. El acto de desenmascaramiento más salvaje de Shaw es *la Mayor Bárbara* (sin la cual la *Johanna der Schlachthöfe* de Brecht es inconcebible). Aquí, el magnate armamentístico Undershaft, gracias a sus medios ilimitados, puede proporcionar a sus trabajadores mucho más de lo que su hija puede a través del Ejército de Salvación. Ella sólo puede distribuir sopa fina; la gente finge tener fe cristiana para poder acceder a ella. El lema de Undershaft es "Sin vergüenza"; vende sus armas a cualquiera que le dé un precio decente por ellas, ya sea aristócrata o republicano,

capitalista o socialista, ladrón o policía. Vende al mejor postor. Gobierna la guerra y la paz. La guerra, sin embargo, tiene la ventaja de traer el dinero en efectivo con el que, a modo de diversión, puede construir esas estructuras de bienestar que el Ejército de Salvación no puede permitirse. Incluso podría comprar todo el Ejército de Salvación. "No se puede tener poder para el bien sin tener también poder para el mal", el poder de "dinamitar la sociedad". Barbara está convencida: "No hay lado malvado: la vida es todo uno. Y nunca he querido eludir mi parte en cualquier mal que haya que soportar, ya sea el pecado o el sufrimiento". Se traslada a la fábrica de armas para proseguir más eficazmente su labor idealista sobre la base realista de la sociedad que ahora se ha desvelado. "Entonces el camino de la vida pasa por la fábrica de la muerte... Sí, por la elevación del infierno al cielo y de los hombres a Dios, por el desvelamiento de una luz eterna en el Valle de la Sombra". Este credo nietzscheano, que quizá sea *el* último de *Brecht* en *La buena mujer de Szechuan*, anticipa la segunda y tercera fase de Shaw. Antes, sin embargo, hay otras revelaciones que hacer: están las pretensiones espurias y semidivinas de la ciencia (de las que la medicina tiene que cargar con la culpa) en *El filántropo* y *El dilema del médico*; el artista egoísta de *Pigmalión* que trata a su "criatura", la florista convertida en "duquesa", como a un robot, como a un peón intrascendente. Ambas obras están estrechamente relacionadas con *Ibsen*. En *Cándida*, se desvela al pastor complaciente que, al tener que elegir entre el marido, lleno de sí mismo, y el pobre poeta, elige al primero porque, desenmascarado, es el más pobre; en cuanto al poeta, debe simplemente aceptar su destino de "vivir sin felicidad" como su "secreto". El puritano se desvela en *El discípulo* del diablo, donde Dick, tachado de inmoral, se deja atrapar en una trampa en lugar del pastor fugitivo, como resultado de una confusión de identidades que deja que se produzca tranquilamente; además, rechaza con altivez el amor romántico de la esposa de este último. Cuando se le pregunta por qué demonios se dejó atrapar, responde: "Por mi vida, señora Anderson, que no lo sé". "No tenía ningún motivo ni interés: todo lo que puedo decirle es que cuando llegó el momento de quitarme el cuello de la soga y ponerme el de otro hombre, no pude hacerlo". Esto se hace más explícito en la comedia relacionada, *El chalaneo de Blanco Posnet*: La muy cuestionable moralidad de Blanco, cuando da el caballo robado a una pobre mujer para salvar a su hijo desesperadamente enfermo, es simplemente exagerada: "No hay buenos ni malos, pero por Dios, señores, hay un juego malo y hay

un juego bueno. Yo jugué al juego sucio, pero me jugaron el gran juego, y ahora siempre estoy a favor del gran juego". Amén. Caballeros: pasemos al salón. Yo pago las bebidas". Encontramos la misma pasividad sin rumbo y altiva en otra comedia de desvelo, que trata de la fe cristiana ante el martirio, a saber, *Androcles y el León*. Aquí, preguntada por qué está dispuesta a morir, Lavinia responde: "No lo sé. Si fuera por algo tan pequeño como para saberlo, sería demasiado pequeño como para morir por ello. Creo que voy a morir por Dios. Ninguna otra cosa es lo bastante real como para morir por ella". Naturalmente, esto presupone el psicoanálisis cínico del heroísmo cristiano ante la muerte, demostrado en Ferrovius, quien, en el último momento, en lugar de morir pasivamente, masacra todo lo que hay en la arena. También supone la elevación *por Shaw* de una religión particular (y falsa), es decir, la del "Dios que será", al nivel de una religión universal. Por último, hay que mencionar el desenmascaramiento desenfadado del sufragismo en *Nunca se sabe*, en el que toda la dialéctica de la "familia" y la "antifamilia" está dominada desde arriba por la discreta figura del camarero, que en realidad es un señor. El "final feliz" de esas obras, en su propio nivel (inferior), no es más que un reflejo fortuito de esa superioridad natural que es el motivo de la segunda fase.

2. Ahora ya no se trata de un desenmascaramiento, sino de una conquista interior que responde al nudo moralista, idealista y romántico de las tensiones (que se originan, en realidad, en la enmarañada situación sociológico-psicológica) con su simple "No vale la pena". Su forma clásica se encuentra en *La conversión del capitán Brassbound*, donde la ingenuamente puritana sabelotodo, Lady Cicely, convence al capitán, obsesionado con vengarse de su tío por haber tratado injustamente a su madre y a él mismo, de que la venganza, sencillamente, no merece la pena. Brassbound debe admitir: "Me pareció que había puesto la justicia por encima del yo". Es característico de Lady Cicely, como de todas las personas "superiores" posteriores *de Shaw*, que no es inabordable en un sentido estoico. Admite: "Nunca he estado enamorada de una persona de verdad" y dice que nunca sucumbirá a "ese loco pedacito de yo que hay en mí"; sin embargo, al mismo tiempo, experimenta ansiedad por primera vez en su vida. El César *de Shaw* se humaniza por su vanidad, Bluntschli por su "alma de buhonero", típica del "carácter nacional suizo", y Juana por su miedo humano a la hoguera, que le hace, por un momento, retractarse. Así pues, los "héroes" *de Shaw* difieren

notablemente de los mártires y reyes de la escena barroca. Sin embargo, debemos preguntarnos si estos superhombres humanamente suavizados alcanzan la plena encarnación. Ciertamente no en el caso del héroe extrañamente arrebatado de *César y Cleopatra*, esa obra de gran movimiento y color que en última instancia se niega a ceder su significado. César es un superhombre adorable y solitario (cf. su conversación con la Esfinge: "Esfinge, tú y yo, extraños a la raza de los hombres"); es intocable (o casi) por el erotismo de la pequeña víbora, Cleopatra; está por encima de la venganza, del deber de Estado, de la dialéctica del poder, de la fama y de la guerra. Por encima de todo compromiso emocional ("César no ama a nadie"), es de hecho un Zaratustra en su séptimo aislamiento; sólo su estupenda habilidad táctica le conecta con el mundo. Menos elevado es el "soldado profesional" Bluntschli en *Las armas y el hombre*, una comedia concebida simplemente para desenmascarar el lamentable hechizo romántico lanzado por la fiebre de la guerra sin predicar un pacifismo de tintes emocionales. El desenmascaramiento del mayor búlgaro es simplemente un florete para la elevación del sobrio hotelero suizo (que conoce la persecución y, por tanto, el miedo genuino y se acusa a sí mismo de ataques de romanticismo) pero que, como los antiguos mercenarios suizos, ve la guerra como un oficio y la trata profesionalmente, no como un diletante. Al igual que César, se sitúa junto a su papel en una especie de alienación brechtiana: ambos comparten este aspecto puritano. Es menos evidente en *Santa Juana* (el tema fue sugerido por la esposa *de Shaw*), en la que, a modo de excepción, el poeta viste a su ideal de superhombre con el ropaje de una santa cristiana, manteniendo la máscara hasta la última palabra: "Oh Dios que hiciste esta hermosa tierra, ¿cuándo estará lista para recibir a tus santos? ¿Hasta cuándo, Señor, hasta cuándo?". El hecho de que Juana no sea susceptible a la tentación demuestra su identidad con su vocación superior; esta plenitud suya la convierte en una utopía andante con la "cabeza en el cielo": "Todo se lo debo al espíritu de Dios que había en mí". Su imperturbable seguridad ("nunca hablo si no sé que tengo razón") le permite realizar "milagros" de la forma más natural; las cosas simplemente le obedecen. Como Vivian y Lady Cicely, es soltera, anticipando (en el sentido de *Shaw*) el estado escatológico del mundo. Como Zaratustra, está totalmente sola y es abandonada explícitamente (en el quinto acto) por todos sus partidarios. De este modo, se ve aplastada entre los engranajes de las "necesidades políticas" de la Iglesia y el Estado; *Shaw* describe todo el

juicio y las fuerzas que actúan en él con una objetividad asombrosa. Cuando, en el epílogo, celebra la rehabilitación de la virgen y su tardía canonización, y todos los que la traicionaron y quemaron le rinden un homenaje casi litúrgico, *Shaw* no pierde la oportunidad de situar el gesto de la traición al final como algo recurrente ("¿Qué? ¿Debo volver a arder?"). Queda la brecha entre pecadores y santos, hombres y superhombres.

3. El dualismo estático de los niveles de vida plantea una cuestión a la que *Shaw* intenta responder con un monismo dinámico "metabiológico" en sus dos obras monstruosas *El hombre y Superhombre* y *Regreso a Matusalén*. La primera se remonta al dualismo biológico primigenio de la mujer (el útero) y el hombre (su fertilizante); el hombre es una invención de la fuerza vital femenina. Se le persigue, se le atrapa, se le domestica y -según el modelo de *Maeterlinck* de las abejas y las hormigas- se le mata cuando ha cumplido con su deber. Así, Ann persigue al curtidor que huye; ella lo alcanza en la sierra española ("Hector: Es toda una Sherlock Holmes. Tanner: ¡La Fuerza Vital! Estoy perdido"). Desde este punto de vista, el matrimonio es una "trampa", algo puramente provisional; nunca es satisfactorio en última instancia en *Shaw*. El desdoblamiento original de Lilith (en *Matusalén*) en Adán y Eva no tiene nada en común con el desdoblamiento del hermafrodita original en *la Simposión de Platón*; es puramente un medio adoptado por el principio vital para su propio enaltecimiento, para poder alcanzar la "vida superior". Así, en medio de la leve acción de *El hombre y el superhombre*, en la que (como decía *Chesterton*) el ratón es perseguido por la ratonera, encontramos un misterioso interludio entre Don Juan, Doña Ana, el Comendador y el Diablo. Tiene lugar en el infierno.

El cielo y el infierno son símbolos recurrentes en *Shaw*.(15) Aquí, en el interludio, el infierno es todo lo que *Shaw* aborrece: el placer ciego, el romanticismo saciado e irreal de la belleza, la felicidad, la facilidad, la "virtud"; el diablo se define como la falta de todo malestar.(16) En el infierno Don Juan encuentra todo lo que le había decepcionado en la tierra, por lo que se esfuerza por escapar. Simboliza el desasosiego de la fuerza vital ascendente. El Comendador, por su parte, viene de visita al infierno porque se aburre en el cielo. El cielo *de Shaw* es la "reflexión", la "geometría" (podemos ver aquí el origen de la obra Don Juan *de Max Frisch*), el poder siempre creciente de autocontemplación por el que lucha la fuerza vital a través del desarrollo sistemático del cerebro. En resumen, "estar en el infierno es ir a la deriva: estar en el

cielo es dirigir". Lo que es notable en *el Hombre y el Superhombre* (en comparación con *Matusalén*) es que el movimiento es en la dirección opuesta: Don Juan se esfuerza por subir desde abajo, el Comendador quiere bajar desde arriba. El Diablo dice: "Los hombres se cansan de todo, del cielo no menos que del infierno"; y "toda la historia no es más que un registro de las oscilaciones del mundo entre estos dos extremos." "Cada generación cree que el mundo progresa porque siempre está en movimiento. . reforma, progreso, cumplimiento de la tendencia ascendente". Pero en realidad no es más que "una infinita comedia de ilusión". La recurrencia eterna envuelve el impulso irresistible de la naturaleza por alcanzar la autocomprensión y la autodirección a través del intelecto; no es casualidad que el Diablo deje caer aquí el nombre de *Nietzsche*, el "loco polaco alemán"; incluso el Sigfrido *de Wagner* es honrado con una mención como superhombre. Tanner / Don Juan (la huida hacia el espíritu) sigue siendo así una función, una "presa" de la "locura ciega" de la creación, de la "boa constrictor", y el matrimonio se convierte en la entrega del propio yo, "uno e indivisible", "la más licenciosa de las instituciones humanas", una "humillación sin límites", aunque ocasionalmente sea inevitable.17 .(18) (Este es el contexto del continuo coqueteo *de Shaw* con el celibato y con la pobreza como eliminación de la propiedad privada)Sin embargo, esta contradicción entre progreso y eterna recurrencia, que es la última palabra de *Man and Superman*, era demasiado burda para *Shaw* el racionalista: tuvo que intentar superarla en *Back to Methuselah*.

Aquí el proceso mundial alcanza una dirección única, "biológica": es el esfuerzo de la fuerza vital hacia algo trascendente ("metabiología"), una vez más llamado "conciencia", "contemplación", "pensamiento": y "eso será la vida eterna". Es cierto que al principio, con Adán y Eva, es aberrante pensar en vivir eternamente (es decir, durante un tiempo sin fin) como el mismo individuo; por eso los primeros seres humanos inventaron la muerte como medio de "hacer sitio" a una nueva vida. Pero a raíz de esta invención humana de la finitud -y a través del principio de "Caín"- surgen el asesinato, la guerra, el eros, el arte, la política, el heroísmo, el romanticismo y el sueño del más allá y de la inmortalidad individual. De hecho, la peripecia dramática en el "teatro del mundo" *de Shaw* se produce cuando la vida, en su lucha por la divinidad, rompe el trágico dominio ejercido por la brevedad de la vida. La solución en primer plano es un salto evolutivo a una vida de trescientos años; esto permite al hombre despojarse del infantilismo

romántico de sus primeros cien años y pasar el resto del tiempo sobre la base del espíritu, el verdadero poder. (Parte del programa, como hemos dicho, es el exterminio de las personas con una vida corta, que en cualquier caso mueren en su mayoría de "desmoralización"). Así pues, esta prolongación cuantitativa de la vida implica algo cualitativo, a saber, la superación de la dimensión pseudotrágica de la existencia. Las consecuencias se dibujan claramente en la última obra, *Hasta donde alcanza el pensamiento*. Eros (con sus declaraciones de "fidelidad eterna") es el primero en ser descartado como un juego infantil. Luego viene el arte con su "juego de muñecas". Pero, por último, también descarta el último ejemplo de ese juego, es decir, el intento de Pigmalión de utilizar la tecnología para crear seres humanos artificiales, robots cuyos mecanismos aprovechan la "Fuerza Vital de alto potencial", lo que da lugar al desarrollo de la "conciencia". La pareja así creada se encuentra en el nivel más bajo de la vida humana: no ven más allá de la noción de que cada individuo es una "persona", son crasamente egoístas y mentirosos y finalmente asesinan a Pigmalión. Las marionetas animadas, que no tienen "ningún autocontrol y se limitan a estremecerse a través de una criba de reflejos", no son viables; de ahí surge la idea de que debemos crecer más allá del impulso creador de la vida orgánica y desechar "este cuerpo" como "la última muñeca", para alcanzar una "vida eterna" que ya no esté limitada por categorías personales, una "resurrección perpetua". La última palabra la tiene Lilith, la Naturaleza primigenia, que sufrió al principio una dolorosa escisión que dio lugar a la dualidad de los sexos: la materia se ha puesto al servicio de la vida, pero según *Hegel* el siervo se convierte en amo; así, la materia se ha sublimado, dirigiéndose hacia "un más allá" que Lilith (como principio de la evolución) no puede contemplar.

Desde este último horizonte, el pequeño escenario de la vida presentado en las comedias *de Shaw* parece haber sido vaciado de todo significado. En el nivel de existencia que aquí se expone, todo -el ser personal, el amor, el matrimonio, la economía, la política, la propia muerte- es provisional, ilusorio, maya. Su dureza intrínseca sólo se ve aligerada por un destello de resignación humorística y reconciliadora que procede de la perspectiva del "hombre superior". Desde su nirvana religioso, donde se resuelven todas las diferencias de las religiones del mundo,(19) desde la séptima soledad de Zaratustra o la ardiente muerte y transfiguración de Juana*, Shaw*, el maestro del teatro cósmico de marionetas, anima a sus innumerables marionetas.

Ninguno de ellos puede reivindicar su personalidad -convertirse en espíritu significa perder lo personal- y cada uno sólo tiene las características que le confiere el dramaturgo. Paradójicamente, el títere, carente de todo ser esencial, es completamente uno con la máscara que lleva, con el papel que representa. "El poeta no se atreve a dejar que sus personajes se vayan solos. El poeta no se atreve a dejar que sus personajes se vayan solos, sino que los controla con hilos conductores"[20]. El teatro del mundo ya no puede producir una obra con sentido, pues lo que reparte los papeles, la fuerza vital ciega, no sabe lo que hace. Y el dramaturgo, situado en un nivel por encima de la acción dramática, moviendo los hilos e impartiendo un sentido a la obra, sólo puede hacerlo en la medida en que niega todo sentido a la propia acción inmanente. El último paso nos lleva necesariamente a *Pirandello*.

γ. *Luigi Pirandello*

en su obra más célebre *Seis personajes en busca de autor* (1921),[1] reflexionó radicalmente sobre toda la cuestión de la posibilidad de la construcción dramática. A través de esta obra (que se ocupa de la imposibilidad de su representación) *Pirandello* no sólo dio la voz de alarma con respecto al estado del teatro moderno, sino que también, a un nivel más profundo, pidió el desmantelamiento crítico de una "ideología" hasta entonces no examinada que había informado el drama postidealista. En *Hebbel* esto se hizo más evidente, pero no se percibió como una crisis: se había renunciado al viejo presupuesto del "teatro del mundo", según el cual Dios distribuía los papeles y se responsabilizaba de ellos; Dios fue sustituido por el dramaturgo humano, que se convirtió así en la autoridad de la obra, creando su síntesis, responsabilizándose de ella y llevándola a su conclusión. Los dramaturgos han expresado a menudo la idea de que los personajes que quieren dar vida parecen adquirir una existencia independiente en su imaginación: *Pirandello* lo sintió de la forma más vívida: "Es peligroso dar vida a un personaje. Estos seis, creados por mi mente, vivían ya su propia vida, una vida que no era la mía. . . como las figuras de una novela, milagrosamente surgidas de la página. . . . Me cogieron por sorpresa. . . El dramaturgo sólo veía una forma de deshacerse de ellos: tenía que representar "la situación totalmente nueva en la que un autor se niega a dar vida a algunos de los personajes a los que había dado vida su imaginación". "Los tomé como rechazos y los hice reales". Aquí comienza la contradicción: "¿Qué les

negaba? No a ellos mismos, claramente, sino a su drama, que era lo que más les interesaba". Pero en ese caso, ¿cómo pueden ser ellos mismos? Porque "toda creación artística debe tener su propio drama si quiere existir, un drama en el que y a través del cual es y se convierte en una persona actuante". Estos seis personajes aparecen en medio de un ensayo de una obra de *Pirandello* y piden al Productor (no al dramaturgo, que se ha negado) que represente su drama; aunque ellos mismos han vivido este drama y pertenece a su pasado, "en sí mismo" no ha tenido lugar, ya que el dramaturgo se ha negado a darle realidad. El único drama suyo a realizar (artísticamente, por el dramaturgo) es su exigencia de ser representado y la imposibilidad de tal representación -que, por supuesto, no pueden comprender. "Si alguien se lo dijera, no lo creerían; es imposible creer que el único fundamento de nuestra vida sea el dolor que nos parece injusto e inexplicable."[3]

El dolor no es, de hecho, la tragedia de la obra no representada, sino la imposibilidad de encontrar el nivel del ser en el que esta obra trágica pueda finalmente representarse. Aquí se utiliza la metáfora del "teatro del mundo" para escenificar su desmantelamiento interno, hasta su fundamento metafísico. Hay un creador que hace surgir personajes de su mente y les garantiza un contexto de diálogo -como se nos muestra cuando la séptima persona que falta, Madame Pace, se materializa de repente(4)-, pero al mismo tiempo les niega este contexto. Así, su drama, que consideran su realidad, siempre será pasado; nunca se hará presente en el escenario (mundial). El Productor, que finalmente decide transponer el acontecimiento pasado al presente, quiere verlo como realmente fue, pero la Madre se niega a reconocer este pasado eterno como algo que ha venido y se ha ido. Productora: "Pero si ya ha pasado. . . ." Madre: "¡No! También está sucediendo ahora: está sucediendo todo el tiempo. . . ." Padre (solemnemente): "El momento eterno".(5) Esta negativa, que impide la representación de la obra, representa la respuesta de las criaturas a la negativa del creador a escribir la obra: por su parte, se niegan a entrar en la "forma" que "fija" y, por tanto, falsifica la vida real. Cuando los actores profesionales se empeñan en imitar escénicamente los papeles de los seis personajes, transponiéndolos al medio escénico, éstos, muy indignados, protestan que lo que están haciendo es totalmente erróneo y que todo era muy diferente. Protestan porque ellos *arquean* los personajes;(6) el Productor quiere hacer de ellos mero "material", "al que los actores dan forma y cuerpo, voz y gesto".[7] Este doble rechazo

(que es el verdadero tema de la obra) indica una doble contradicción, con respecto a la existencia (*Dasein*) y a este modo particular de existencia (*Sosein*).

Se niega la existencia. Lo ideal y lo real se anulan radicalmente en lo que respecta a la existencia de los seis personajes. Pues la realidad de los personajes es una idea en la imaginación del autor, que contiene toda la viveza del intercambio personal, y sin embargo se niega a realizar la transición a la realidad (como obra de teatro). Los personajes insisten en este tipo de realidad y se niegan a quedar atrapados en una obra de teatro que, si bien llevaría a cabo esta realidad, parece una falsificación y una "ilusión"(8) -aunque esta realización es lo que anhelan.9 La conjunción del idealismo y *la Lebensphilosophie* (que considera la "forma" como vida osificada) está destinada a contribuir a la contradicción absoluta en el reino del ser y, por tanto, también en el reino de la verdad: "Pero es la verdad" Productor: "¡La verdad! Hágame el favor. Esto es el teatro, ¿sabe? La verdad está muy bien hasta cierto punto, pero. . . ."10 Por un momento, el Padre ve toda esta dialéctica de contradicciones: el Productor se refiere al teatro como una "ilusión de la realidad", y cuando el Padre sugiere que no es más que un "juego", la Actriz Protagonista se indigna mucho: "¡Lo que pasa aquí es serio!". A continuación, el Padre pide al Productor que "cree la ilusión perfecta de la realidad", pero le ruega que recuerde que "no tenemos otra realidad fuera de esta ilusión"11.

Este es el punto en el que comienza la destrucción del modo particular de existencia (*Soseiti*). Pues los seis personajes sólo poseen un "yo" dentro de su papel, es decir, dentro de su relación mutua que surge en el drama de la existencia; pero si el nivel de existencia del drama no puede definirse, el "yo" también debe permanecer indeterminado. "¿Sabes realmente quién eres? . Un personaje, mi querido señor, siempre puede preguntarle a un hombre quién es, porque un personaje realmente tiene una vida propia, una vida llena de sus propias cualidades específicas, y debido a éstas siempre es "alguien". Mientras que un hombre. La pura existencia en el flujo del tiempo hace que lo que hoy es real mañana sea una ilusión: "¿No sientes que no sólo este escenario se está cayendo bajo tus pies, sino también la tierra misma? ..."13 La existencia sólo se convierte en una existencia consistente y particular en el contexto de un papel como el que los seis personajes tienen, o más bien les gustaría tener. Pero como su obra no se representa, nunca llegan a interpretar sus papeles,

sus roles, juntos; se quedan en sus monólogos que carecen de relación y, por tanto, de realidad14. Esto lo remata el Hijo, que se ha negado a cooperar desde el principio, cuando, en absoluto aislamiento, dice que no actuará en la crucial escena final: "Y hago lo que quería nuestro autor, que nunca quiso ponernos en escena"(15).

Basta con haber demostrado cómo el tema del "teatro del mundo" se ha eliminado a sí mismo en esta obra de *Pirandello*. Sus otras obras tratan el mismo tema, pero desde puntos de vista más parciales. Pero *así es* (1917) también revela la contradicción absoluta y sin tapujos del propio ser, cuando, al final, la signora Ponza abraza una doble verdad que se anula a sí misma16 ; esta obra, como *Seis personajes* y *Gorro y campanas*, termina con una "risa maníaca". *En Enrique IV* (1921) es el cuestionamiento recíproco de la locura y la racionalidad lo que revela el delirio obstructor. *En Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche improvisamos* (1929) -siguiendo más lejos ciertos motivos de *Seis personajes*- se borra la distinción entre el escenario y la realidad (el público), y el desenmascaramiento más cínico tiene lugar en una exagerada mascarada.

La identidad en contradicción entre el juego del mundo y su "metáfora", el "teatro del mundo", parece vincularse estrechamente a la tradición -piénsese, por ejemplo, en la manera en que *Plotino* se distanciaba de los verdaderos horrores de la existencia, que sólo podían contemplarse como si fueran escenas de teatro- y, sin embargo, supone al mismo tiempo una ruptura radical con esta tradición. La tradición siempre se basó en una analogía que suponía que Dios era el director último que repartía los papeles; se esforzaba por interpretar los acontecimientos reales del mundo en términos del Dramaturgo celestial. Ahora, sin embargo, el dramaturgo terrenal se ha convertido en el *analogatum princeps*, lo que, *como* demuestra *Pirandello* en su poética (*L'Umorismo*, 1908), citando a *Friedrich Schlegel* y *Hegel*, fue una consecuencia del idealismo absoluto. Aquí el teatro es una "farsa que, al representar la tragedia, incluye la parodia y la caricatura de esa misma tragedia, no como si fueran elementos añadidos, sino como la proyección de la sombra de su propio cuerpo". Es una "farsa trascendental". El yo puede "reírse de la apariencia vacua del universo: puede tanto hacerlo nacer como suspenderlo; no puede tomarse en serio sus propias creaciones"17 A través de todos los disfraces, lo que nos mira es la miserable desnudez: *Maschere nude*.(18)

4. *Conclusión: Los recursos dramáticos*

En nuestro intento de proporcionar recursos dramáticos para uso de la teología, elegimos el "teatro del mundo" porque contiene, concentrada y abundantemente -tanto muy dispersos como en detalles precisos-, los elementos que, extraídos del propio proceso dramático, facilitan una interpretación religiosa y, en última instancia, teológica de la existencia. *Séneca* consideraba este tema constantemente recurrente como la imagen más apta para interpretar la vida humana; *Máximo el Confesor* utilizaba la imagen de la actuación para los más diversos niveles de interpretación teológica del mundo. Admitamos que *Kassner* tiene razón cuando afirma que la imagen, *qua* imagen, es ambivalente. Pero en la medida en que el hombre espectador, el público, desea que el acontecimiento de su propia existencia se le presente de forma esclarecedora, en un intento de comprenderse mejor a sí mismo, es evidente que la propia existencia contiene una reflexión acompañante que le es inmanente y que el proceso teatral no hace sino explicitar. En este sentido, el teatro -expresado como "teatro del mundo"- es una imagen que es sustancialmente más que una imagen: es un "símbolo del mundo",(1) un espejo en el que la existencia puede contemplarse directamente. Es cierto que esta relación entre el acontecimiento y la reflexión sobre él en la vida, relación que se reduplica en el espectáculo reflexivo del teatro, presenta una ambivalencia confusa. Pero ésta no es más que la ambivalencia primaria de la propia existencia inmediata. Cuando la existencia se contempla a sí misma en el escenario, puede ocurrir que predomine el aspecto "lúdico" de la existencia, su irracionalidad, desbordándose, por así decirlo, del escenario al público. Por otra parte, la seriedad de lo que se representa puede ser tan abrumadora que el espectador se sienta atrapado por ella y recuerde la "autenticidad" de su propia existencia. No podemos reprochar al teatro -como espectáculo y como institución moral y educativa (*Schiller, Brecht*)- su ambivalencia, ya que ésta caracteriza a la propia existencia y a su autocomprensión.

A través de todas sus variantes, en el mundo antiguo, en el cristianismo y en los tiempos modernos, el "teatro del mundo" se apoya en cuatro leitmotiv que, en su conjunto, lo convierten en un símbolo arcano de la dimensión dramática de la existencia, en la medida en que ésta, en su autointerpretación metafísico-religiosa, asume un horizonte de sentido.

a. La distinción entre la finitud (temporal-espacial) de la obra

representada y su significado no finito
de la obra representada y su significado no finito

1. Con su ineluctable finitud de acción tanto en el tiempo como en el espacio -formalizada en las clásicas "tres unidades"- la obra refleja la igualmente ineluctable finitud de la existencia humana; además, incluso cuando no se da una señal clara para que la acción se interrumpa, se requiere una actuación significativa. En el "teatro del mundo" *de Calderón*, esta señal se da con cierta ingenuidad después del ("tercer") acto -la reacción de los personajes a lo que ha hecho el mendigo- en forma de diálogo, en un ("cuarto") acto específico: la citación enfrenta al Rey en el apogeo de su poder, justo cuando está a punto de ampliar su dominio; la belleza, la riqueza y el campesino intentan resistirse a la señal final que debe llegar a "todos los hombres". *Epicteto* (del que se hace eco *Quevedo*) y sobre todo *Marco Aurelio* se esforzaban por estar preparados para partir en el tercer o cuarto acto, no necesariamente en el quinto. Esta es una advertencia para toda teoría dramática que haga del drama algo "absoluto" y entienda su secuencia temporal como "una sucesión absoluta de momentos presentes", como "pura actualidad": "Crea su propio tiempo"[2]. Una teoría dramática que supone que se llegará al quinto acto por una necesidad absoluta, como un hecho inconmovible (mientras que *Molière* cae fatalmente enfermo mientras representa su *Malade imaginaire*) ha olvidado una cosa: la dimensión temporal del teatro del mundo no tiene ninguna garantía intrínseca, y es una usurpación por parte del estoico que quiere terminar la obra donde mejor le parezca (la recomendación del suicidio *de Séneca*). El sentido de la "secuencia de los actos" (*Juan de Salisbury*) es inmanente a ella, pero sólo como un sentido "no finito" que también la trasciende y que el actor, en consecuencia, no puede captar completamente. Así en *Platón*, implícitamente en *Epicteto* y explícitamente en *Calderón*: la capacidad del espectador para juzgar el significado de una obra de teatro y la calidad de la actuación es sólo un reflejo del acto trascendente del juicio que evalúa la obra inmanente y finita de la vida después de que ha terminado. Esta capacidad del espectador es igualmente una advertencia para él: él también está sujeto a una evaluación trascendente. Esto es necesariamente así si el momento del final es incierto y, sin embargo, lo que se representa es capaz de ser impecable (*Bion, Teles*).

2. Esta distinción fundamenta la inevitable ambigüedad entre los aspectos de ilusión y seriedad, frivolidad y profundo significado de la

obra de teatro. De hecho, el equilibrio entre estos dos polos no puede encontrarse en absoluto dentro de la obra misma: el drama puede justificar ambos sentimientos al mismo tiempo: el sentido de la cualidad radicalmente ilusoria de todo lo que sucede en la tierra, con su pompa y circunstancia, así como el sentido de la seriedad radical de lo que, en apariencia, parece tan frívolo (pues el actor es responsable - ante el público o ante el Señor de la obra- tanto del papel más insignificante como de un papel importante). *Plotino*, utilizando la metáfora teatral, ve la dimensión de la ilusión incluso en las tragedias más terribles de la existencia humana ("la sombra exterior del hombre solloza y gesticula como loco"); en el teatro barroco el punto de referencia absoluto se desplaza de la tragedia a la pura relación con la eternidad (*Gryphius*). Esto significa que el "teatro del mundo" no nos dejará salir de la ambigüedad; no nos dejará disolver la acción en una pura ilusión irreal (*Schopenhauer*), ni, con toda su profunda significación, nos permitirá olvidar su carácter efímero. En y a través de la "obra" temporal como tal podemos vislumbrar (pero no asir) un significado eterno.

3. Esto nos lleva a un tercer elemento. Al principio surgió indirectamente en las variantes comentadas (más claramente en *Calderón* y *Hofmannsthal*): la sucesión temporal de la acción puede contener factores de determinismo, pero no pueden viciar la libertad en la que se imparte el sentido ni la libertad que es capaz de dar continuamente nuevos valores a toda la obra e incluso a aquellos de sus actos que ya han pasado y se han ido. Cuando la "Bella" *de Calderón* concluye "bien" su papel ya que, en la muerte, su corazón tiene miedo ("porque no logré hacerlo mejor"), da así una nueva valoración de todo su pasado. En definitiva, por más que la obra armonice los diversos acentos, del determinismo a la libertad, permanece durante toda su duración en un estado de suspensión (el elemento más noble de la tensión dramática) que corresponde a la ambigüedad entre el tiempo y la eternidad y mantiene el juicio del espectador oscilando entre ambos.

b. La distinción entre el "yo" y el papel asignado

1. Históricamente, esta distinción, que es una de las experiencias básicas de la vida, está en el origen y en la desaparición del "teatro del mundo" como símbolo. Sería demasiado simplista afirmar un dualismo puro, pues en el fondo de esta distinción hay también una cierta identidad. En *Platón* este misterio se expresa en el mito por el que el

"yo" hace una elección inteligente, libre y previa de su papel y los dos se sueldan en la preexistencia. En *Calderón*, la síntesis tiene lugar en la mente de Dios, pero de tal manera que, en el prólogo, las "almas" reciben sus papeles y son equipadas adecuadamente, a lo que algunas responden con una actitud de indiferencia y otras con reticencia. En consecuencia, hay un desvestirse en la muerte y después de la muerte; aquí vemos que el "yo" no es en absoluto ajeno al papel que ha desempeñado: tanto en la doctrina indio-platónica del karma como en el Juicio Final cristiano, la recompensa del alma depende de la forma en que haya desempeñado su papel. Más allá de *Calderón*, sin embargo, hay otras cuestiones abiertas en la teología cristiana, es decir, ¿cuál es el significado, desde el punto de vista del "cielo", de un papel desempeñado "en la tierra" en el gran teatro del mundo, y qué puede conseguir tal papel?

2. En todo momento se es consciente de que la tarea central es mantener la identidad preservando la distinción y la distancia. Hay que esforzarse por desempeñar bien el propio papel de principio a fin (*Teles*), consciente de que el yo y el papel no coinciden, por lo que un papel inferior no perjudica en absoluto la dignidad del actor. Sin embargo, el "yo" no permanece intacto detrás del papel: en el papel actúa su propio destino. Es en el papel donde demuestra o no su valía; es ahí donde adquiere o deja de adquirir libremente su propia forma. En un determinado punto de partida metafísico puede parecer que el papel se ha elegido por elección (los papeles pueden incluso haber sido expuestos especialmente para tal elección), pero el paso siguiente es el de la afirmación y aceptación totales del papel. Esto, sin embargo, no implica la pérdida del "yo" y su absorción en el papel; más bien, garantiza que el actor pueda desempeñar el papel con elevada libertad. Este misterio fue captado de un modo tan profundo y desprejuiciado en la filosofía precristiana -que no era una egofilosofía en el sentido moderno- que cuando el cristianismo arrojó la última luz sobre el misterio refiriéndose a la Persona de Cristo, pudo enlazar con una comprensión seria que ya existía y en la que encontró un instrumento útil. Tanto *Platón* como *Plotino* saben que se acercan a los límites del enunciado cuando, en términos mitológicos y místicos, intentan hablar de la relación entre la persona libre y el papel asignado por el destino; muestran claramente lo cerca que estamos aquí de los misteriosos manantiales de la naturaleza humana, de un misterio que sólo puede ser penetrado por una palabra que procede de la fuente del ser. Así, al desempeñar el papel, nunca renunciamos a la

libertad de configurarlo; en la época precristiana esta libertad puede contemplarse en límites algo más estrechos que en la época cristiana y postcristiana, cuando el papel se hace más plástico (en la obra "extemporánea"), pero en ningún momento se renuncia a la tensión originaria entre el "yo" y el papel.

3. Esto es así sobre todo por la implicación social de cada rol con todos los demás, que *Marco Aurelio* sentía y expresaba con tanta fuerza: todos "nacen los unos para los otros", "entretejidos y entrelazados" los unos en los otros. Como dice "Policraticus": "Los papeles se adaptan unos a otros; si van cada uno por su lado, se altera toda la forma de la acción". Este es el punto principal en el que fracasó el teatro "monádico" del postidealismo; la moderna sociología de los papeles intenta (aunque a un nivel demasiado superficial) recuperar el terreno perdido. Es aquí donde *las* obras de *Claudel*, informadas por su metafísica (según la cual todas las formas del mundo se interpenetran y se determinan mutuamente) fueron capaces de infundir nueva vida a las percepciones perennes del mundo antiguo y del cristianismo. Hay un punto de soledad e incomunicabilidad en cada papel; así, en *Calderón*, los papeles individuales se mantienen aislados y "típicos" - como las especies de ángeles en *Aquino*: "El Rey" se distingue claramente del "Campesino", y así sucesivamente, al igual que cada figura de ajedrez tiene su tarea y su modo de movimiento; pero, juntos, estos papeles solitarios forman un solo juego, y sólo dentro de él reciben su pleno significado. Este juego se basa en la tensión presupuesta entre el "yo" en su singularidad y el contexto social en el que debe entrar libremente. El "yo" con su libertad está diseñado para este contexto; sólo aquí puede poner en práctica su libertad para el bien de todos.

c. La distinción entre la responsabilidad del actor por su su actuación y su responsabilidad ante el director

1. Las dos distinciones anteriores apuntan a una identidad primordial, un origen, responsable tanto de la obra en el ámbito finito del escenario como de los papeles con su dialéctica de libertad y manipulación, de persona y contexto social. En el mundo antiguo era fácil hablar de Dios como dramaturgo, espectador y juez de la obra, pero la metáfora no tenía éxito del todo porque la naturaleza espiritual libre de Dios y su función creadora seguían estando oscurecidas. No obstante, este vértice aún velado irradiaba los aspectos individuales que apuntan a él: el reparto de papeles, su

interrelación significativa y el sentido de responsabilidad hacia alguna instancia superior a la de la propia obra. En el juego cristiano, estos aspectos se relacionaban sin esfuerzo con el vértice, ahora por fin desvelado. Puesto que, en todas las variantes de la metáfora, los actores gozan de auténtica libertad, también son auténticos responsables de sus propias interpretaciones; no son esclavos del Altísimo Amo de la Obra, aunque en última instancia deban responder ante él por la forma en que se desenvuelven. Así pues, existe una distinción dentro de la responsabilidad única del actor, basada en el hecho de que su libertad no es absoluta, sino una libertad que sólo se realiza en y a través de la distinción de papeles, que, a su vez, forma parte de un todo social que lo abarca todo.

2. Si la responsabilidad del actor depende en última instancia del Originador y Director de la obra; este último, puesto que es responsable de toda la obra, no puede comportarse como un espectador puramente pasivo. Es espectador (y esto es cierto en *Calderón*, pero también en el mundo antiguo y en el Antiguo Testamento) en la medida en que la obra se representa en su presencia: él mismo no entra en ella. Pero como es responsable de toda la obra, de los papeles que ha inventado y asignado, de la libertad que ha dado a los actores, no puede ser un mero espectador. Está implicado en la obra, como vemos claramente en *Homero*. *En las Leyes de Platón*, los dioses atraen a los actores humanos a su obra superior, de modo que el universo es el escenario de un drama universal, divino-humano. En el "teatro del mundo" *de Calderón* -para preservar la pureza de la metáfora escénica- el Director divino sólo está representado por la voz constantemente resonante de la Ley (que no sólo presenta exigencias, sino que también trae gracia), recordándonos su presencia. Pero la comida escatológica a la que finalmente invita a los que han actuado bien es el símbolo de esa implicación mucho más profunda de Dios en la historia humana, implicación que se trata de forma bastante explícita en muchos otros *autos sacramentales*. La cuestión que era igualmente apremiante para *Plotino*, para *Calderón*, para *Schelling* y sus seguidores se desarrolla aún más en la distinción de las autoridades últimas, es decir, los dioses y Fortuna en la antigüedad, el "Amo" y el "Mundo" en *Calderón*, la autonomía y el destino en la era moderna. Dentro de la propia metáfora escénica se establece una distinción entre autor y director (productor), que *Pirandello* convirtió en tema explícito. La próxima sección de este libro (sobre los "recursos dramáticos") deberá tener

muy presente esta distinción. La metáfora escénica conserva la relación entre la trascendencia y la inmanencia de Dios frente a la obra (cf. el tratado *Peri Kosmou*), que la teología cristiana expresará en el concepto de Trinidad económica.

3. Naturalmente, la distinción entre la responsabilidad total del "Maestro" por la actuación y la responsabilidad individual del actor por su propia actuación abarca toda la gama de cuestiones escatológicas. ¿Cómo puede la libertad absoluta de la responsabilidad global acompañar a la libertad parcial de los actores sin viciarla? Y puesto que esta última y auténtica libertad puede abarcar incluso el rechazo total y la rebelión, ¿cómo puede representarse la obra según las intenciones del Autor y llevarla a una conclusión significativa? ¿Qué tipo de presencia puede tener el "Amo" en los acontecimientos de la obra del mundo que no amenace la libre responsabilidad de los actores dentro de la representación? Los problemas planteados por *Schelling* con su "obra extemporánea", y que *Görres* intentó desarrollar más adelante, deberán retomarse (en la parte teológica del presente trabajo), no sea que toda la cuestión quede encallada en el callejón sin salida *de Pirandello*, entre el "autor" y sus "personajes".

d. Las tres distinciones dan lugar a la tensión dramática

1. Hasta ahora no hemos dicho nada sobre el contenido de la obra. En el "teatro del mundo" el contenido no puede ser cualquier cosa: debe surgir de las distinciones que hemos enumerado. Ante todo, el contenido sólo puede ser el hombre mismo, atrapado entre su "yo" y su papel, entre lo que es y lo que representa -aunque lo que es no puede separarse totalmente de lo que representa; en efecto, su "yo" debe realizarse responsablemente en este papel de representación. Pero esto también tiene dos caras: como "yo" y como papel, es responsable ante el contexto social en el que actúa, así como ante el Director que lo ha incluido, como individuo, en la obra. Estas dos responsabilidades tampoco coinciden necesariamente (como en la obra martirial, de la que incluso la *Apología de Sócrates* es un ejemplo). El tema son los actos humanos, que intervienen en la constelación de papeles y ejercen una influencia creativamente transformadora; tales actos tienen que dar cuenta, tanto al mundo como a Dios, del sentido (*Sinn*) o del absurdo (*Unsinn*) que exhiben; deben estar dispuestos a afrontar las consecuencias de lo que han iniciado. En la medida en que tiene a la vez una dimensión horizontal (infrahistórica) y vertical (trascendente, abierta a Dios), y en la medida en que el sentido

aparente al papel individual debe integrarse en la red de sentido tejida por el conjunto de los actores, resulta una multiplicidad ilimitada de tramas, tanto cómicas como trágicas. Tanto las revelaciones como las ocultaciones facilitadas por los disfraces, tanto la construcción como el desmantelamiento de un papel-personalidad (con el fin de sacar a la luz su "verdad"), exhiben perspectiva: no parece haber fin de constelaciones y vistas, aunque la obra avanzará hacia una imagen que -como metáfora al menos de la adjudicación final- debe permitir que la pluralidad de puntos de vista se integre en uno único y final.

2. En esta convergencia hacia una situación omnicomprensiva, la cuestión central es siempre ésta: ¿Dónde, en esta red de roles, que como tales siempre están comprometidos en "representar", podemos reconocer la auténtica representación de la autoridad última -la Voluntad Divina? Es de esperar que nos encontremos aquí con los conflictos más amargos, entre una libertad que sabe que se le ha encomendado una tarea y una representación de autoridad (tal vez legítima) que dicha libertad debe criticar por no estar probada; entre un amor personal con su propio centro de gravedad y la solemne dignidad de una autoridad contra la que este amor se hace añicos -si es que esta última no inunda realmente al primero. En situaciones como éstas, el tiempo cualitativo, el umbral entre eones en la historia del espíritu humano (*Hebbel*), cobra importancia: las cosas están intactas dentro de un sistema de valores a un lado del umbral, pero no al otro: ésta es la tragedia de *Sócrates* y, en la transición del judaísmo a la Iglesia, la tragedia de Jesús. El tiempo cuantitativo es una abstracción; el tiempo está esencialmente determinado por las constelaciones y la suma de decisiones personales / sociales, de las que (de hecho) sólo una parte es empíricamente determinable, pero que influyen en la manera de entender y ejercer responsablemente un papel en un contexto trascendente.

3. Dado que el hombre es siempre un "yo" en un papel (un papel exaltado o humilde, poderoso o impotente), la acción en el escenario del mundo siempre estará determinada en parte por cómo se ve al hombre en el papel humilde. No es casualidad que *Calderón* hiciera de la escena del mendigo el punto central y la peripecia de la obra (y *Hofmannsthal* hizo lo mismo con el proletario que exige trabajo). También en la obra de *Jedermann* vemos al poderoso despojado repentinamente de todo poder ante su inminente llamada desde el escenario. Tanto en la dimensión horizontal del mundo interior como en la dimensión vertical que pone de manifiesto la muerte, la

dialéctica amo/sirviente ocupa automáticamente el centro de la obra (donde esta última se ve a sí misma como la obra que todo lo abarca de la humanidad). No tiene por qué ser exclusivamente una cuestión de posesiones materiales; se aplica a todas las formas de poder y al modo en que se utiliza en el contexto social. Esta dialéctica puede manifestarse con la mayor ligereza en la comedia, pero en cualquier momento puede pasar a la tragicomedia y a la tragedia.

Éstas son las perspectivas que nos abre el examen histórico del motivo del "teatro del mundo". Ahora debemos pasar a desentrañar, de manera más precisa y sistemática, las categorías que implican. Sólo cuando lo hayamos hecho dispondremos de recursos adecuados para nuestro proyecto teológico.

B. ELEMENTOS DEL DRAMA

1. *El drama y la iluminación de la existencia*

En la sección anterior hemos trabajado sobre la base de una concepción del teatro que lo veía como una iluminación de la existencia, y una iluminación central. Hemos tratado de identificar los elementos individuales de esta iluminación: la existencia bajo los focos de la escena. Ahora debemos recorrer el camino inverso, mostrando cómo el teatro surge de la existencia y se caracteriza por ella.

No todos los pueblos conocen el teatro en su forma completa tal como se encuentra en Occidente y Extremo Oriente (de la India a Japón); en algunos lugares sólo están presentes ciertos elementos del teatro. Algunos pueblos se conforman con el aspecto de la mascarada y el juego asociado a ella, o con la danza (que a menudo es extática y siempre se lleva a cabo con gestos), o con la presentación dramática de una balada, un mito, una historia épica de dioses y héroes, o con un relato emocionante, contado con tal viveza que no parece resentirse por no ser interpretado por uno o más actores.[1] Originalmente, sin duda, la síntesis de los dos elementos (la autoliberación del individuo de sus propios confines a través de la máscara y la danza, y la presentación de una narración mítica épico-dramática) se consideraba una empresa monstruosamente arriesgada: podemos verlo en el drama cúltico que se representaba anualmente en Babilonia (también había celebraciones correspondientes en otros lugares): es un acontecimiento religioso especial que implica políticamente a toda la nación. El rey es el punto de encuentro de los dos aspectos: representa tanto al pueblo (como su macro-ego) como a los dioses, de los que es hijo y elegido. El origen cultual de nuestro teatro está fuera de toda duda[2]; la arriesgada empresa de síntesis entre la visión que el hombre tiene de sí mismo y su encuentro con el mito divino tal y como se le manifiesta, entre "Dioniso" y "Apolo"(3), tiene lugar en la peligrosa frontera donde magia y revelación no pueden distinguirse. Al igual que la obra babilónica del Año Nuevo, la tragedia griega (junto con la comedia que la acompaña) sólo tiene lugar una vez al año, con ocasión de las fiestas dionisíacas de la ciudad, que se celebran en el lugar que lleva el nombre de Dioniso, bajo la fortaleza de la ciudad. En la época de Esquilo, la zona de baile

para el coro mímico y el escenario elevado especial "para las epifanías divinas" estaban separados el uno del otro[4], pero ambos se pertenecen como la pregunta (o provocación) y la respuesta. Hay una cierta arrogancia en mostrar el punto de encuentro entre la pregunta humana y la respuesta divina en un acontecimiento protagonizado por seres humanos. Esta arrogancia estará siempre presente en el trasfondo de toda representación teatral, despertando en el espectador una tensa expectativa de aprender algo revelador sobre el misterio de la vida.

Sin embargo, para que una tensión de este tipo se integre en un espectáculo, debe ser ya parte integrante de la existencia. La propia existencia debe dar lugar a una "fe" en que sus proyectos tentativos se encontrarán en algún lugar con un "ver", una "solución" que satisfaga. No en la forma de una "instrucción" extrínseca sobre el sentido de la vida -en la forma de la epopeya, la fábula o la filosofía-, sino en la forma de una acción que presenta la vida misma, en la que coinciden pregunta y respuesta. El ambivalente "placer" de ir al teatro (una inofensiva reliquia de la arrogancia de la era cúltica por ser capaz de representar la "solución" del enigma de la vida en el punto álgido de una autotransformación orgiástica) es una mezcla de vigoroso deleite en la transformación y curiosidad por lo que pueda surgir inesperadamente de dicha transformación. Este "placer" también puede describirse en términos de la "excitación" del teatro, que a su vez se compone de la síntesis de ambos elementos: es la tensa expectación de la propia existencia -esperando descubrirse a sí misma en esta forma proyectada, esperando encontrar sus propias huellas- y la excitada anticipación de lo que puede encontrarse a lo largo de este camino, lo que sucederá desde fuera o desde arriba.

El "jugador" (*Schau-spieler*) o (como dicen las lenguas romances) el "actor" (*acteur*) es el lugar donde se lleva a cabo esta síntesis. En nombre de todos los espectadores, realiza el acto de transformación entregando su existencia "cuestionadora" a la "solución de la existencia"; al adoptar el papel, puede presentar esta "solución" de un modo aquí y ahora, encarnado. Él mismo es la relación que se establece entre la "realidad de la vida" y la "realidad estética";[5] el disfraz (*Ver-stellung*) del papel ministra a la presentación (*Vor-stellung*) de esa realidad que sólo puede entrar en el ámbito de la realidad a través del disfraz. Así pues, el actor es el centro del encuentro entre dos esferas de existencia y verdad. Por un lado está la esfera de la realidad, encarnada en el público, a la que el actor pertenece en virtud

de su humanidad; y por otro lado está la esfera de una "idealidad" que no es directamente accesible a esta realidad y que es presentada por la obra representada, el drama como un artefacto, una obra de arte, detrás de la cual se encuentra su creador, el *autor*. Porque alguna autoridad distinta debe ser responsable de la integridad de la exitosa "solución" que se "presenta" al espectador que la espera ansiosamente, ya sea un poeta individual, vivo o muerto, o un colectivo anónimo que garantiza la transmisión de un mito heredado. También puede ser pura convención, como cuando nos detenemos en la obra de un autor concreto que presenta su particular "solución" a un público en una velada determinada, pues lo importante es que se abre un horizonte para "una u otra solución", es decir, el aspecto de la epifanía como tal. El punto de vista del "autor" (quienquiera que sea) está totalmente ocupado por la actividad creadora de un esfuerzo unificador que arroja luz sobre la existencia. Pues el drama representado nunca debe ser una mera imitación pobre de la vida en lo concreto con sus problemas sin resolver. Incluso cuando muestra la vida "tal como es", el drama debe mostrar cómo debería ser y por qué aparece de esa manera, o por qué las cosas no son como parecen. Si el dramaturgo construye una constitución ideal de la existencia -es decir, en la pluralidad de los personajes que se enfrentan en la acción dramática-, ni el actor individual ni la suma de actores individuales bastarán para encarnar la unidad indivisible del contenido ideal de la obra. Para ello necesitamos una nueva autoridad, creativa de un modo diferente y único, que traduzca la unidad ideal en unidad real y concreta, a saber, el *director*. Su actividad creativa es claramente distinta de la del autor y el actor: su tarea consiste en transponer el contenido ideal de la obra en su conjunto a la realidad de la representación en su conjunto.

Ciertamente, puede ocurrir que estas distintas autoridades coincidan. Hay grandes autores que han actuado en sus propias obras e incluso las han producido (*Esquilo, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goethe, Raimundo*). El teatro es y sigue siendo una realidad fluida, paciente de muchas formas; sus elementos individuales pueden variar desde lo fortuito hasta matices deliberados y a menudo pedantes. Ya hemos mencionado la forma de la improvisación (parcial o completa), en la que la obra "ideal" se representa puramente desde abajo, sobre la base de la habilidad transformadora de los intérpretes, como una generación espontánea, un "happening". Como en la commedia dell'arte, presupone un entendimiento mutuo instintivo entre los actores, que operan como una especie de autor colectivo y,

sin embargo, integrado e integrador dentro del equipo. En la mayoría de los casos (y esto es legítimo) es un actor concreto el que toma la iniciativa y funciona como autor principal. El aspecto de la dirección también surge "de sí mismo" aquí; sus presupuestos son, por ejemplo, el vestuario y los tipos de papeles que sugiere. A su vez, estos papeles interactúan como resultado de la dinamización del espíritu de cuerpo de los actores. En un "happening" de este tipo no hay razón para que no se borre la frontera entre auditorio y escenario; el espectador puede participar en la acción durante todo el tiempo o parte de él, compartiendo la "autoría" e introduciendo cosas que le gustaría ver. En el otro extremo del espectro está la obra concebida para ser leída y que, bastándose a sí misma, no se presta a la adaptación a la representación real. En el primer caso, el actor ha absorbido al autor y al director en su persona concreta; en el segundo, el autor domina todo el campo y ha absorbido al actor y al director en su forma ideal. El director también puede actuar como una instancia superior, utilizando el guión del autor como mero material que refunde (adaptándolo a la época, al público, a las circunstancias externas) y subordinando por completo al actor a su concepción. Dicha concepción puede ser -y hoy en día lo es con frecuencia- ajena a la *Weltanschauung* original del autor; puede pertenecer a un horizonte diferente, más amplio o ideológicamente más específico. Al ser interpretada y representada dentro de ese horizonte, la obra se reduce al nivel de un encuentro casi fortuito entre las expectativas del público y la ideología particular que se presenta como la "única solución verdadera". Todas estas variaciones deben mencionarse, aunque sea brevemente, como desviaciones de una norma que está implícita en la naturaleza de la obra como tal.

La grave alteración de la norma que encontramos en *Seis personajes* de *Pirandello*, de hecho, no hace sino reforzar el sistema normal. La confusión surge porque el autor rechaza los personajes de su imaginación (que representan la vida real), es decir, permite que lleguen a existir sólo como personajes que él ha *rechazado*, y así paraliza todo el mundo de la representación (el director y los actores). Los personajes *no se dejarán* representar y alcanzar así la realidad en el escenario, ni los actores *podrán* prestar su vida real a estos papeles que se niegan a aceptar la forma ideal que el autor desea impartirles. Afirman que ya poseen toda su idealidad en su realidad, y esta negativa a ser interpretados por otros, aunque ellos no lo sepan, no es más que la inversa de la negativa del autor a dar a su idealidad (su

existencia meramente mental) una forma estética concreta en el escenario. Así obstruyen por completo la labor del director y de los actores, ninguno de los cuales entiende nada de la disputa entre el autor y sus personajes. De hecho, sólo el autor es consciente de ella; los "personajes" la sufren como una tragedia incomprensible e insoluble.(6) La propia perturbación que encontramos en esta obra descubre el patrón normal que la sustenta y al que ahora debemos dirigir nuestra atención.

Ya hemos hablado del doble y entrelazado "placer" que se encuentra en el teatro: el placer de la autoproyección (o deleite en las posibilidades de transformación) y el placer de que se nos presente una "solución". Estos dos se combinan en un único placer que hace que ir al teatro sea "placentero" incluso cuando el propósito moral o didáctico del escenario se enfatiza o quizás se pone en el centro. Esto sólo puede ser así porque los dos placeres, el de la transformación y el de la comprensión de una "solución", se basan en la representación de la existencia del hombre. A través del paradigma de la vida que se presenta en el escenario, se invita al espectador a modelar su vida según las líneas indicadas por la solución de la obra; al mismo tiempo, es libre de distanciarse de ella críticamente.

Todo el mundo experimenta la extraña dicotomía entre el núcleo de su persona (que no le es inmediatamente accesible) y el papel que desempeña para sí mismo y para la sociedad. Se ve acorralado por este papel y a menudo desearía salir de él, pero sencillamente no puede; precisamente porque es una persona, es *este* individuo concreto y siempre tendrá un modo de manifestación *particular*. Pero ¿cuál es la correcta, la que se ajusta a su naturaleza y a su "misión" inalienable? No es algo que pueda producir por sí *solo*; surge en parte de su reacción al entorno, de la interacción personal. ¿Se lo dicta la sociedad? Su conciencia de sí mismo como persona se resiste a tal interpretación; en última instancia, también rechaza el mero desempeño exterior de un papel, mientras que él mismo es interiormente completamente diferente. Conoce ambos placeres, el placer funcional de *tener que* representar un papel en beneficio de los que están fuera de él y el placer libre *de poder* cambiar el "papel", el personaje, el "yo" fenoménico. El significado del disfraz y de la máscara oscila entre este "tener que" y este "poder"; por un lado está la necesidad de tener que disfrazarse para aparecer ante los demás, y por otro el regocijo lúdico de poder manifestarse con diferentes disfraces sin quedar atrapado en ninguno en particular. La obra de teatro

presenta modelos de autoproducción dentro de una interacción de personas; de algún modo, estos modelos son significativos para el espectador, ya que a través de la obra puede verse a sí mismo en papeles particulares y desconocidos, al tiempo que puede mirarlos como en un espejo y aprender a reflejarse en la vida. Por supuesto, el espejo que se le ofrece en el modelo completo (es decir, la obra de teatro) no es un simple "resultado", la suma y constelación de personajes. Es más que eso: tiene un "sentido" implantado en él desde arriba, por así decirlo (por el autor); este sentido tampoco surge sólo al final de la obra: domina toda la constelación a medida que se desarrolla. Presentarse a este sentido, poder, como espectador, explorarse en su contexto a distancia, es el segundo placer del teatro: nos concede una visión, aunque sea limitada, del horizonte de sentido que abarca el mundo, dentro del cual se desarrolla una acción compleja, iluminada y juzgada por él. Y esta acción es interpretada por seres humanos reales que prestan su propia realidad para realizar un papel ficticio, de modo que, a través de ellos, la revelación abarcadora del sentido pueda interponerse en el mundo concreto que une al actor y al espectador.

Este último aspecto (que distingue fundamentalmente al teatro de la épica y la lírica, así como del cine o el deporte) también acerca mucho la obra -aunque en profunda ambivalencia- a la revelación (cristiana): el mundo estético escénico nos ofrece un modelo irreal -aunque encarnado- de ese sentido dado que la revelación encarna, ya no irrealmente sino con la máxima realidad, en la realidad de la historia. Aquí se manifiesta la extrema ambigüedad del modo teatral: ofrece un modelo esquemático de la revelación históricamente encarnada, pero nada más -incluso (y particularmente) cuando el teatro consigue, a través de la especial intensidad y luminosidad de una obra de genio, obligar al espectador a enfrentarse a las dimensiones dramáticas concretas de su propia vida. Puede indicar estas dimensiones, pero no sustituirlas. Porque no hay vuelta atrás a los orígenes cúlticos del teatro, donde el significado dado desde arriba era el mito original que, encarnado en el juego cúltico, también pretendía ser la forma que dio forma a las *urnas* o al imperio babilónico o egipcio. Con todo, el teatro no puede prescindir de la tarea de indicar aquello que da sentido a la realidad concreta; cuando *Samuel Beckett* califica el horizonte de una obra de "sin sentido", se está refiriendo al "sin sentido" del mundo real. Y cuando *Bertolt Brecht* proclama un significado sobre el presupuesto de que las situaciones pueden cambiarse, se convoca al espectador a

cambiar la situación concreta. Las obras históricas *de Shakespeare*, en su estilización irreal, se erigen en constelaciones que rigen las vicisitudes de la historia que, para él, es presente. *Our Town, de Wilder*, pretende retratar la "vida cotidiana", pero una vida cotidiana iluminada desde un punto de vista que normalmente no se alcanza en la vida.

Su referencia a la vida, que surge necesariamente de la realidad de la representación, aleja al drama de la tentación de ser arte por el arte. Tampoco hace que el drama sirva a fines ajenos; no convierte automáticamente el drama en edificación personal o social. Sólo una visión puramente racionalista de la existencia, en la que todo pudiera manipularse, todo pudiera "cambiarse" tecnológica y sociológicamente, amenazaría con degradar el teatro a una mera función de la política y la economía (ya sea en un contexto revolucionario o de otro tipo). Y sólo un sofista querría intentar persuadirnos de que el "disfrute" desinteresado de una obra de arte es compatible con la orientación explícita hacia los objetivos de un "proceso de aprendizaje". El teatro, al presentarnos la acción correcta o perversa de seres humanos libres, desafiará sin duda nuestro sentido personal y social del "deber" a través de sus modelos positivos o negativos. Pero, de hecho, la expectativa del espectador se dirige, no hacia algo que espera ser creado, sino más allá, hacia un orden que se nos otorga libremente y nos otorga un sentido último. Todo proyecto personal y social de autorrealización necesita ser sostenido e integrado por una revelación que venga a su encuentro. Aquí, el orden dado por el autor apunta por sí mismo hacia un elemento de gracia que se espera, se cree y, en ocasiones, es casi tangible en el mundo de la realidad concreta; en última instancia, todo esfuerzo y fracaso éticos están englobados en esta gracia. Este "apuntar" fundamenta la verdadera autosuficiencia del arte, que es particularmente evidente en el drama. Cumple su función ética y social con la mayor fidelidad al abstenerse de ejercer una influencia reguladora directa sobre la realidad; más bien, en su naturaleza lúdica y "gratuita", el arte sugiere ese "gratis" de la gracia que todo lo sustenta, el don de la vida, que trasciende la estructura "útil" de la realidad, así como el destino intratable. Así, el autor se queda con su oficio y no se confunde con la providencia mundial; el actor sigue siendo actor, encarnando, no un mundo-Logos, sino sólo un artefacto estético; el director sigue siendo director, sin confundirse con el *spiritus creator*, sino simplemente produciendo una mera obra, aunque de forma convincente. Y en

cuanto al placer del espectador al ver esta obra, sigue siendo una referencia a ese deleite que subyace y sostiene toda la seriedad de la vida, un deleite por tener el privilegio de compartir la existencia. Conservando esa distancia del ámbito teológico que su naturaleza requiere, el ámbito estético puede acercarse mucho a él. "La apariencia exterior sólo es estética en la medida en que es *honesta* (renuncia explícitamente a toda pretensión de realidad) e *independiente* (hace sin ayuda alguna de la realidad)"[7] Para *Schiller*, sólo a través de esta distancia puede el teatro convertirse en un entrenamiento para la libertad: "El verdadero arte no se ocupa sólo de una ilusión momentánea. Su preocupación es seria: no quiere simplemente transportar al hombre a un sueño momentáneo de libertad, quiere hacerlo real y verdaderamente libre, despertando un poder en él, y ejercitándolo y dándole forma, para que pueda transformar el mundo de los sentidos (que en su mayor parte no es más que materia prima que nos agobia, una fuerza ciega que nos presiona) en una creación libre de nuestro espíritu." En su autopresentación sin trabas, el arte, que "no cambia nada" en el mundo real, nos recuerda la verdadera libertad del hombre y le lanza un desafío(8).

Esta es, pues, la perspectiva desde la que examinaremos las categorías de lo dramático. No se trata de contraponer arbitrariamente la escena y la vida, pues la ilusión estética *remite* siempre a la realidad concreta y, mediante la representación, participa de ella. Pero tampoco se trata de una especie de identidad imperfecta, pues, si el hombre, siendo imagen de Dios (un "segundo Dios", una *imago exemplaris omnium*), es creador, el mundo que crea (según *Nicolás Cusano*) es siempre sólo un mundo ideal que se sabe relacionado con el mundo real, pues el hombre que lo crea es un "enigma" para sí mismo, un enigma que sólo Dios puede resolver.[9]

2. *Los tres elementos de la creatividad dramática*

En primer lugar, hablaremos de los tres elementos de la creación: el autor, el actor y el director. Pero no debemos dar la impresión de que, con ello, hemos llegado al corazón del hecho teatral o a una comprensión exhaustiva del mismo. Veremos que esta creatividad sólo tiene sentido y fundamento dentro de un contexto espiritual más amplio: la representación tiene lugar en beneficio de un público, y el público no está exclusivamente interesado en esta obra en particular (pues en una gran ciudad puede haber varias representaciones entre

las que elegir), sino en algo que espera encontrar en esta representación en particular. No obstante, los tres elementos de la creatividad dramática poseen un significado sobre el que se ha reflexionado a menudo; aquí los analizaremos explícitamente en su relevancia para la teología.

a. El Autor

"El poeta", dice Julien Green -y aquí la distinción entre el poeta dramático y el poeta épico es todavía inmaterial- "es Dios Padre en lo que concierne a sus personajes"[1]. Se sitúa en el punto en el que el drama (que debe desarrollarse entre los individuos y sus libertades) nace como unidad, para que, a través de una arbitrariedad que parece incapaz de coordinarse, pueda alcanzar de nuevo la unidad. Esta primacía de la unidad en el autor es ontológica. Deja de lado el hecho de que determinadas épocas o pueblos pongan más el acento en el actor o en la representación como tal; tampoco cuestiona el hecho de que el autor no es la personificación del drama, sino que lo hace surgir y provoca su representación, por lo que la obra concebida únicamente para ser leída es un género periférico. (Por consiguiente, no tendría sentido atacar la insistencia en el autor[2] a menos que alterara el equilibrio de la triple creación dramática). De vez en cuando, la primacía del autor puede verse oscurecida por el extraño éxito de la extemporización por parte de una conciencia colectiva creativa; pero este tipo de éxito sigue siendo fugaz, y pronto surge de nuevo el deseo de un contexto previo de significado en el que la imaginación del actor individual pueda desarrollarse sin obstáculos. Vemos un ataque directo a la primacía del autor en la (hoy en día bastante habitual) reinterpretación total de obras anteriores por parte de directores o autores secundarios contratados por ellos. Si lo que se pretende es una nueva interpretación de todo el horizonte de sentido de la obra -que implica el desmantelamiento de prácticamente toda la obra y la recombinación de sus elementos para construir un nuevo edificio-, sería más honesto omitir el nombre del autor original. Así pues, sólo hablamos de una primacía ontológica del autor[3] frente al actor y al director; más adelante, para completar la jerarquía, nos referiremos a la primacía análoga del actor frente al director, que es el servidor de la producción.

El poeta crea la interacción de sus personajes. Su conocimiento de la vida real puede y debe servirle de material, pero la matriz, la forma unificadora, reside en él mismo. "¿De dónde has sacado todas estas

cosas?" "¿De dónde? De mi imaginación, que era como un arsenal viviente de marionetas y siluetas, en constante movimiento"[4] Pero el poeta selecciona lo que saca de su arsenal para crear una semejanza válida del mundo: *Schiller* exige "que nos prepare, a partir de la armonía de las cosas pequeñas, para la armonía de las cosas grandes; a partir de la simetría de las partes, para la simetría del todo. Debe hacernos admirar lo segundo en lo primero"[5] Al "someterse", como "verdadero realista", a la naturaleza, pero "sólo a la Naturaleza en su totalidad", no en sus "urgencias momentáneas", se muestra también como un "verdadero idealista"(6).

Aquí se le exige algo aparentemente sobrehumano: debe entrar en sus personajes, a menudo antinómicos, y guiar su interacción, sobre la base de una unidad antecedente, hacia una unidad final. Como creador, debe situarse en y por encima de su obra, "convocando a los seres y haciéndoles hablar en primera persona. Uno dice 'yo' y, sin embargo, no es yo. Piensen un momento en esta paradoja. Invoco a un personaje que depende de mí, al que he conjurado, que dice 'yo' y no soy yo. ¿Cómo puede alguien no ver que este tipo de creación es como la de un demiurgo?"[7] Pero, ¿cómo pueden los personajes ser algo más que "marionetas y siluetas", cómo pueden ser auténticos, libres e "independientes" del poeta? "No hay creación dramática sin una cierta autoalienación por parte del autor en beneficio de los seres a los que da vida"(8). Como añade *Gabriel Marcel*, el autor debe simultáneamente "entrar en cada uno de ellos lo más profundamente posible, para apropiarse de sus modos de ser, de comprender y de evaluar, diferentes, prácticamente contradictorios e irreconciliables" -sin caer del lado de ninguno. De este modo, como escritor dramático, puedo "liberarme de mi mortalidad, alcanzar por un momento una justicia superior que se relaciona con el amor desinteresado y que me permite simultáneamente *ser* los antagonistas, comprenderlos y trascenderlos, sin estar necesariamente en condiciones de formular este acto de síntesis inteligible."[9] Anteriormente, *Maurice Blondel* había visto el deleite particular de la representación dramática en que "podemos comprender completamente los acontecimientos y los personajes, podemos seguir y explicar el curso que toman las cosas; tenemos la satisfacción de contemplar, desde una posición fuera del espacio y del tiempo, las actitudes, las preocupaciones y las incertidumbres de los actores. ¿De dónde procede ese sentimiento de belleza dramática sino de la visión profética que abarca el curso de una vida y de un destino, de la intuición adivinatoria que de algún modo inicia al actor en el

misterio de la eternidad y de Dios, de esa "pre-visión" que hace de nuestra razón una especie de providencia inherente al curso lógico de los hechos y de las pasiones?"(10).

Schopenhauer describe el poder de autoenajenación de los autores dramáticos: "Se transforman totalmente en cada uno de los personajes que presentan y hablan desde cada uno de ellos, como ventrílocuos; ahora hablan en la persona del héroe, ahora en la de la joven inocente, con igual verdad y naturalidad. Lo mismo ocurre con Shakespeare y Goethe. Los poetas de segunda fila transforman a sus personajes principales en sí mismos, como Byron"11 *Hegel*, que, basándose en ese modo de pensamiento que le es peculiar, debió de conocer bien este proceso, lo describe más desde dentro: "El poeta dramático no debe quedarse tejiendo oscuramente en las profundidades de su mente ni debe aferrarse unilateralmente a algún estado de ánimo exclusivo y a una parcialidad limitada en perspectiva y *Weltanschauung*; necesita la mayor apertura y amplitud de espíritu posibles"12 No hay nada de arcano en que esto sea inmanente a todos los personajes; el objetivo es la palabra abiertamente dicha, como ilustra magníficamente *Goethe* en relación con *Shakespeare*: "Shakespeare se hace compañero del Espíritu del Mundo; como él, penetra en el mundo; nada se oculta a ninguno de los dos. Pero mientras que al Espíritu del Mundo le incumbe preservar el secreto antes de la acción (y a menudo después de ella), el objetivo del poeta es sacar el gato del agua, dejarnos entrar en el secreto antes de la acción o al menos durante el transcurso de ella. . . . El secreto debe salir, aunque tengan que gritarlo las mismas piedras"(13).

Al principio, *Balzac* da la impresión de ser la encarnación misma del Espíritu del Mundo, yendo incluso más allá de Shakespeare al entrar en sus personajes; pero *Hofmannsthal* ha dibujado una imagen de *Balzac* que, en última instancia, lo separa del dramaturgo. *Balzac* dice,

> Los personajes de la obra (no son) otra cosa que necesidades contrapuntísticas. El personaje dramático es un estrechamiento de lo real. Lo que me fascina de lo real es precisamente su amplitud. Su amplitud, que es la base de su destino. . . . Mis seres humanos son sólo el papel tornasol que reacciona volviéndose rojo o azul. Lo vivo, lo grande, lo real, son los ácidos: las potencias, los destinos. . . . Leer los destinos donde están escritos, eso lo es todo. Tener el poder de verlos todos, cómo se consumen, estas antorchas vivas. Verlas todas a la vez, atadas a los árboles del vasto jardín que se ilumina únicamente por su combustión: situarse en la terraza superior, único espectador, y buscar en la lira los acordes que unen el cielo, el infierno y esta perspectiva.14

Para este escritor épico cada figura es el todo bajo el signo de un destino particular; son esferas espirituales que no se tocan, su música resuena junta en los oídos del poeta. En sí mismas, las figuras individuales sólo son protuberancias de la totalidad universal, que las experimenta dentro de sí en una simultaneidad panteísta. Esto no dista mucho de la representación del artista trágico en el joven *Nietzsche*; "como una exuberante Divinidad crea sus personajes para la individualidad. . . Pero luego su monstruoso impulso dionisíaco devora todo este mundo de apariencias, y a su paso y a través de su destrucción nos concede una insinuación de un primigenio, un altísimo deleite artístico en el vientre de lo Uno"[15] El autor dramático, sin embargo, no pretende tal destrucción. La obra que hace surgir de sí mismo es, como cifra del sentido total, última. Es la *palabra* del poeta, y dentro de la polifonía de la acción dice precisamente lo que el poeta tiene que decir. La sentencia de *Schiller* sobre el poeta cercano a la naturaleza (*Homero* y *Shakespeare*) es elocuente: "Como la Divinidad está detrás del edificio del mundo, así está él detrás de su obra; *él* es la obra, y la obra es *él*; si tan siquiera preguntamos por el artista, demostramos que no somos dignos de la obra y que no estamos a su altura, o bien que ya estamos cansados de ella"[16] ¿Pero cómo puede el poeta hacer surgir de sí mismo esta pluralidad de personajes?

A. W. Schlegel quiere describir la cualidad fundamental del poeta como una "magnanimidad" que da cabida a la rica variedad de formas.[17] Una vez que se les ha proporcionado este espacio, pueden aparecer "por sí mismas". "Cuando escribo una obra de teatro", dice *Bernard Shaw*, "nunca invento un argumento: dejo que la obra se escriba por sí misma y tome forma, cosa que siempre hace, incluso cuando hasta el último momento no preveo la salida"[18] Y en *Fausto, Goethe* dice: "De nuevo os acercáis, figuras que van y vienen,. . . y ¿intentaré esta vez reteneros? . . Os acercáis a mí. Bien, entonces, el escenario es vuestro"[19] *Claudel* ha comparado la aparición de personajes dramáticos en la imaginación del autor con el

> estado mental semipasivo cuando soñamos, [cuando] la mente, contraída al tamaño de una bandeja, rebosa de figuras fantasmales (¿de dónde vienen? no sólo de la memoria) que nos seducen a colaborar con ellas para conjurar un acontecimiento. Una vez que el tema (¿y de dónde viene?) se ha instalado en nosotros, los personajes reclutados por algún empresario disfrazado siguen apareciendo, para llevarlo de la exposición al desenlace. . . . Hay aquí una influencia orgánica recíproca, como la que existe entre el embrión y la madre. La iniciativa viene del escenario, ¡pero qué coro hace el público! Por no hablar de las críticas despiadadas... . Confusión entre bastidores, prisa de los actores

por meterse en su papel, y poco a poco, como una avalancha, el entusiasmo hace avanzar la acción con un ritmo creciente, creando sus propias leyes y su propia verosimilitud. La expresión bulle literalmente bajo los pies. . . . Una sola voz no es suficiente para el poeta: necesita este grupo de personas interrelacionadas en el escenario; y en cuanto al público hambriento de lo Absoluto y de lo verdadero tras la ilusión cotidiana, ¡necesita este tipo de acción sacrificada en el escenario![20]

Como hemos visto, *Pirandello* fue más lejos al hacer autónomas las figuras de la imaginación: surgen en su imaginación y se plantea si darles forma ¡demasiado tarde! "No se puede pretender dar vida a un personaje y salir indemne. Como creaciones de mi mente, estos seis personajes ya vivían su propia vida y no la mía; tampoco estaba en mi mano negarles esta vida". Ellos "siguen viviendo por propia iniciativa", acercándose "para llevarme a la tentación". El poeta no tiene más remedio que entrar en la contradicción de aceptarlos como personajes "rechazados" y dejarles representar la tragedia de su no-acccptancc.(21) Sin embargo, esta dicotomía artificial entre materia y forma -donde se supone que la fábula material lleva en sí su "forma eterna"(22)- es sintomática de una profunda dislocación en la relación moderna entre la persona y su apariencia;[23] se desvanece en la descripción que *hace Hofmannsthal* del proceso creativo, en el que los personajes *aparecen*[24] ante el poeta junto con sus destinos interrelacionados; el poeta es como un "cazador de pájaros" o un pescador que desea echar su red en busca de los "vastos bancos de grandes peces"; siente que los personajes se agitan a sus espaldas. Se hablan unos a otros: "¡Oh, si supiera de dónde! Es un destino, / y de alguna manera estoy entretejido en él"(25). Esta alternancia de creatividad desde dentro y encuentro desde fuera, este abismo (aunque superado) entre dejar que los personajes se desarrollen a su manera y guiar su interacción desde una posición de superioridad última -este es, de hecho, el misterio de la inspiración- exige el modelo teológico que *Green* había invocado al principio. *Schlegel* lo había vislumbrado en su metáfora de la obra extemporánea, pero se le escapó porque su Absoluto no era un Dios libre, que da cabida a seres creados dotados de libertad. Por una parte, esta libertad significa que los personajes no siempre captan el propósito último del autor[26] y, por otra, implica que el autor no aprueba todas las acciones e intenciones provisionales de sus personajes.

Dios [dice *Kierkegaard*] es como un poeta. Esto explica también cómo soporta el mal y la cháchara. . . . Esta es la relación del poeta con su obra (que también se llama su

"creación"): permite que nazca. Es un error pensar que lo que un individuo dice o hace en una obra poética representa la opinión personal del poeta. . . . No. Dios se reserva su opinión. Pero, como poeta, permite que surja todo lo posible. Él mismo está siempre ahí, en todas partes, observando, continuando su obra poética; en cierto modo su actividad poética es impersonal, igualmente atenta a todo; y en otro modo es personal, haciendo las distinciones más terribles, como la que existe entre nuestro querer lo que él quiere y nuestro no querer lo que él quiere.

Así pues, sería imposible (como *Hegel*) equiparar lo verdadero y lo real, pues eso sería "sugerir que las palabras y acciones de los personajes dramáticos de un poeta eran sus propias palabras y acciones personales". Cierto -y aquí *Kierkegaard* abre paso al *mysterium* cristiano, el único que puede levantar el velo que se cierne sobre el misterio natural de la autoría-, Dios no ejerce su actividad poética como un pasatiempo: "Es un asunto serio para él: amar y ser amado es la pasión de Dios, casi (¡amor infinito!) como si él mismo estuviera sujeto al poder de esta pasión, casi como si fuera una debilidad por su parte, mientras que de hecho es su fuerza, su amor todopoderoso", que en esa medida no puede estar sujeto a ningún cambio.[27] Esta mirada al Dios del cristianismo sugiere que el autor dramático nunca podría reunir a sus personajes en una obra viva sobre la base de una mera justicia que reparte a cada uno lo suyo -¿y qué podría ser *eso*?-, sino en virtud de su modo de ser, que le permite estar (y obrar) completamente *en* ellos y completamente *por encima de* ellos al mismo tiempo. Naturalmente, la idea de que el autor -de la manera que sea- pueda entrar en la inmanencia de la obra para guiarla hacia su objetivo sigue siendo totalmente extravagante:[(28)] nadie más que el actor debe aparecer en escena. Pero el actor no se interpreta a sí mismo: interpreta el papel que el autor le ha asignado en su obra; el autor tiene el poder de hacerse presente en el actor, y *sólo* en él. El autor permanece oculto tras la realidad escénica: "La presencia concreta de los personajes y de las cosas nos hace olvidar la del autor, que, como creador, desea que le busquemos", pues "tiene el privilegio de disfrazarse de creador"[(29).]

Sin embargo, no deja su obra como un borrador inacabado o un mero escenario o guión cinematográfico, para que lo completen el director y el actor. *Hebbel* tiene razón en este punto: "Para ser dramática, una obra poética debe ser representable; si hay algo que el actor no puede representar, significa que el propio poeta no lo ha representado, y ha quedado embrionario y esquemático"[30] "El auténtico proceso dramático de representación pondrá, por sí mismo,

carne a todo lo espiritual", "condensará" [*verdichten*, compárese *dichten*, "escribir poesía"-Tr.Por consiguiente, el autor no concebirá el trabajo del actor y del director como si comenzara donde él lo deja, sino que lo necesitará en todo momento, lo guiará y lo acompañará en su libertad y espontaneidad. Además, el autor ya ha situado una perspectiva particular en la obra: no sólo nos ha presentado una constelación precisa de personajes, sino que también quiere que esta constelación se vea desde el punto de vista de una única figura central (que habla en "primera persona"), sin comprometer la pluralidad de personajes[32]. En todo, es la mente del autor la que presiona hacia la encarnación, lo que significa que debemos considerar todos los procesos y procedimientos de representación de los sentidos dentro de su mente. Este efecto misterioso y continuo del autor sobre su obra (que se extiende a la esfera del actor y del director, no tiranizándolos, sino proporcionándoles un ámbito para la creatividad), al tiempo que influye profundamente en cada uno de ellos, en realidad facilita, al hacerlo, su actividad creadora. El autor, con su función configuradora, se sitúa al principio de toda la tríada de producción y se asegura de que ésta tenga un efecto, más allá de sí misma, sobre el público; ese público que el autor ha previsto desde el principio y con el que, por encima de las cabezas del actor y el director, ha establecido un entendimiento. La constelación en la que reúne las figuras individuales (*Gestalten*) de su obra para hacer de ellas un todo (*Gesamtgestalt*) significa toda la realidad en microcosmos, y es a esta realidad a la que el autor desea dirigir la atención de su público. Al dar el nombre de "justicia poética" a esta constelación o figura total (*Gesamtgestalt*), se apunta a la inalcanzable justicia metafísica.

Así pues, *Stanislavsky* tiene razón cuando afirma que, en última instancia, al actor no sólo se le asigna la "tarea" del papel, sino también la "tarea superior" de entrar en el horizonte de sentido que abarca el papel, ya que este último es el objetivo final del autor[33]. Esto demuestra que, si bien el papel tiene, en efecto, una forma determinada y dada, no es en modo alguno limitada, sino abierta; tanto más abierta cuanto más intemporal y válida es. Precisamente por su apertura, los papeles pueden reinterpretarse constantemente, en función del poder creativo del actor para entrar en la "tarea superior". Como escribe André Bonnichon: "El autor no lo ha dicho todo sobre la vida de sus personajes; el actor, manteniéndose dentro de los límites de la coherencia, se esfuerza por descubrir lo que hasta ahora ha permanecido oculto: reflexiona inventivamente sobre el texto

y el acontecimiento"(34).

Desde este punto de vista, no es en absoluto absurdo ni censurable que un autor escriba una obra para un actor determinado que, sabe, llevará a cabo la "tarea superior" de acuerdo con sus intenciones, las del autor. *Giraudoux* escribió *La Folle de Chaillot* para Marguerite Moreno. Una interacción de este tipo puede producir mucho que es efímero y de mala calidad, sobre todo si el actor es una "estrella" y el autor se limita a ministrar a su glamour. Sin embargo, podemos concebir el caso ideal en el que un escritor se siente tan atraído por la actuación de un artista que crea un personaje y una acción para que sean encarnados específicamente por él.

Sin embargo, si el autor quiere ser "Dios Padre para sus personajes", no debe dejarse gobernar en última instancia por su interacción. Debe amar a sus personajes, pero por esa misma razón también debe apreciar su autonomía. Se debe a sí mismo, por muy implicado que esté en el destino de sus personajes, estar por encima de ellos, para poder encarnar en última instancia su destino. "No debe ser víctima del sentimentalismo. Por eso necesitará cierta crueldad, cierto sarcasmo, hacia sí mismo. Lo más difícil es no dejarse vencer por una emoción debilitante respecto a uno mismo o a sus personajes, por mucho que los ame. Una vez que el autor esté en poder de su personaje, éste no servirá para nada"35 En una de las obras de marionetas *de Arthur Schnitzler*, por tanto, el poeta puede barrer a su refractario actor del escenario:

¡Se acabó! ¡Se acabó la obra! ¡Qué travesura!
¿Quién me protegerá de mis propios fantasmas ilusorios?
¡Fuera de aquí! ¡Basta ya!
¿Cómo te atreves a actuar como si no dependieras de mí?
Y si te he insuflado tanta alma
Que ahora llevas tu propia existencia,
¿Es este alboroto tan insolente e irracional
El agradecimiento debido a mi poder creador...36

b. El actor

α. *Hacerlo presente*. La obra del dramaturgo es *potencialmente* dramática: sólo se hace *actual* a través del actor. Él confiere a la idea dramática una realidad única e incomparable. No es la realidad de la vida cotidiana -aunque, como ser humano, pertenece a la realidad cotidiana-, sino esa realidad que *hace que las cosas se hagan presentes*: a

través de su propia realidad, hace que la idea se encarne. No "aparece", como un fantasma, sino que se materializa en el ámbito de la realidad. *Georg Simmel* es uno de los pocos que han vislumbrado toda la sutileza de este proceso, formulándolo con cautela en su ensayo "Zur Philosophie des Schauspielers".1 La "verdad" de lo representado no puede definirse ni como realidad (el actor no es realmente Hamlet) ni como ilusión (que presupone una realidad), sino como un auténtico hacer presente. "La contribución del actor hace del misterio del teatro un misterio de presencia real incluso antes de ser un misterio de transformación [*Verwandlung*, transubstanciación]". (A diferencia del cine, que sigue siendo siempre una imagen.)2 "La escena es presencia absoluta" (G. *Lukács*).3 No es que la obra del dramaturgo esté en un lugar y su presentación en otro: la obra dramática se hace presente total y exclusivamente en la representación. Dicho de una forma extrema: "El dramaturgo está ausente en el drama. No habla; ha creado los medios de expresión. . . . Las palabras pronunciadas en el drama. . . en ningún caso deben tomarse como procedentes del autor"(4).

Y sin embargo, si podemos remontar el arte del teatro hasta el (panto-)mimo de la Antigüedad - "el actor es un elevado Tespian"(5)-, sólo se convierte en una obra de arte completa a través de la palabra poética. Por muy "elocuente" que sea la expresión del cuerpo, sigue siendo muda sin la palabra, aunque la mera palabra nunca es suficiente para una representación teatral sin el complemento del gesto y sólo se convierte en acción cuando se integra en él: "*Parley c'est agir*"(6). La acción surge directamente del habla7. Pero, según *Hebbel*, los hechos se convierten en dramáticos sólo con palabras y emociones(8). El famoso concurso entre *Cicerón* y el actor *Quinto Roscio* para ver cuál de los dos podía representar mejor una emoción concreta -uno con palabras, el otro con gestos- se resuelve en el escenario uniendo ambas.

Comparado con la realidad concreta y total de la representación, el trabajo del autor parece pálido, esquemático y preliminar: "la representación es la obra de arte, el texto es sólo el fundamento" (*Thomas Mann*)9. Así pues, nos enfrentamos de nuevo a la cuestión de la relación entre autor y actor. Puesto que lo que se representa es la obra poética, el autor no puede ser expulsado de su posición primordial. "El maestro del teatro es el autor. El actor no puede hacer otra cosa que infundir vida a lo que el autor ha inventado; el director no puede dar vida a otra obra que la prevista por el autor"10 Pero esta

preeminencia del autor no puede expresarse en términos de amo y criado. Debemos rechazar cualquier sugerencia que convierta al actor en siervo del autor[11] e igualmente cualquier sugerencia que degrade al autor al nivel de un mero zapatero de obras para el actor. En efecto, podemos afirmar que el poeta depende del actor[12] , pero lo contrario es igualmente cierto. Su interdependencia mutua señala la unidad de la obra que realiza: "No hay dos cosas, el guión (la idea) y la representación; las dos son profundamente una"[13].

Ahora bien, desde la perspectiva del actor, podemos llegar al mismo punto que iluminaba la perspectiva del autor: no hay nada mecánico en este hacer-presente; es un acto creativo para el que el poeta deja explícita y necesariamente espacio en su obra, tanto en lo que se refiere a la profundidad de la inspiración (la "tarea superior") como a los detalles del gesto, la entonación, etcétera. También el actor, al recrear el personaje del autor, es un creador libre que, como el autor, debe concebir y ejecutar su papel a partir de una visión única y unificada. Es imposible que las dos visiones sean idénticas -como podemos ver en las diversas y a menudo contradictorias formas en que Hamlet u Otelo son interpretados (y además de forma correcta y convincente)- pero debe haber alguna analogía interna entre ellas, una analogía que se realiza, desde el punto de vista del actor, como resultado del esfuerzo creativo que hace para entrar en la visión del autor y experimentarla. El actor, dice *Simmel*,

> se sumerge en el terreno del ser a partir del cual el poeta ha creado su personaje. . . . Para él, a diferencia del lector y del espectador, el drama no es algo completo y acabado. Para él, a diferencia del lector y del espectador, el drama no es algo completo y acabado, sino que lo separa en sus elementos constitutivos para convertirlo de nuevo, en y a través de su forma poética, en su obra de arte. . . . [Lo rastrea hasta su núcleo y despliega las energías latentes de este núcleo en las situaciones que van surgiendo. . . . La libertad del actor es del tipo habitualmente descrito como ético. . . . . [Debe dar la impresión de querer hacer lo que, en función del papel, *debe* hacer; no como cuando, en el ámbito ético, obedecemos una orden que nos llega ya hecha, por así decirlo, desde fuera, sino como cuando nos imponemos espontáneamente el imperativo.[14]

Esta libertad ética puede obligar ocasionalmente al actor a sustituir una inspiración inadecuada del poeta por su propia inspiración; así ocurre a menudo que obras mediocres son representadas con gran éxito por buenos actores. *Stanislavsky* contempla expresamente esta posibilidad: "Es libre de complementar a su manera lo que el poeta le ha proporcionado",(15) es más, debe "profundizar" en todo lo que no

sea satisfactorio en el autor.[16] *Gottfried Keller* observaba en una carta a *Hettner*: "El actor puede dar vida a un material árido. Puede presentar la obra con una segunda naturaleza"[17] Puede ser más fiel a la idea original del poeta que el propio poeta.

En esta tarea de encarnar, el actor es un mediador. No actúa para sí mismo, sino para el público, del que depende de un modo nuevo y diferente. Hablaremos de ello más adelante en "Los tres elementos de la realización dramática", pero algo de ello pertenece aquí: la presentación o representación se dirige a una multitud (y sólo excepcionalmente a un individuo) que acepta la "forma teatral" en su significación y la afirma en su realidad. *"Un jugement d'existence"*: esa es la parte del espectador en esta "realización" que es la representación dramática"[18]. Este veredicto no es que *Kainz sea* Hamlet, sino que *representará* a Hamlet. Esta validez, esta representación válida, es el objetivo del actor; pone su propia existencia concreta al servicio de este objetivo. Y para ello necesita la cooperación del público: éste debe permitir que su representación sea válida. En este sentido, el teatro descansa en una "comunión", como se desprende una y otra vez, no sólo de sus orígenes, sino también de la forma en que se ha renovado en diversos niveles de la sociedad(19).

β. *El problema psicológico-técnico*. Pero, ¿qué ocurre cuando un actor asume su papel? Desde el siglo XVIII pocas cuestiones en el ámbito del arte han hecho correr más tinta que ésta. Ya antes de *Diderot*[20] la cuestión se había expresado en las alternativas de "empatía" (*Einfühlung*) o "dominio técnico": *Diderot* militó enérgicamente contra la primera y a favor de la segunda alternativa(21). Su brillante ensayo aduce una serie de razones convincentes: la representación repetida de la obra; la necesidad de construir racionalmente el personaje a partir de los detalles; el hecho de que los actores mayores actúan mejor que los jóvenes, que los actores son capaces de reflexionar lúcidamente mientras aparentemente experimentan una profunda emoción y que las emociones obstruyen la libertad del proceso artístico. En el escenario, según *Diderot*, las emociones deben bajar de la mente, no subir del corazón.

No es necesario detenerse en las numerosas y, en parte, apasionadas objeciones expresadas contra *la* tesis de Diderot por actores, algunos de ellos muy grandes.[22] En *el* caso *de Diderot*, debemos tener en cuenta el trasfondo de su posición aparentemente extrema, a saber, su campaña para liberar a la escena francesa de la ampulosidad y el patetismo antinaturales (aquí es un precursor de *Gluck*);[23] su exigencia

de un equilibrio entre *sensibilité* y *entendement*[24] porque, según su psicología, las pasiones violentas oscurecen la claridad de la visión; y, por último, su extraño "idealismo" (no de tipo platónico), que le llevaba a considerar a los héroes del drama antiguo como *fantômes imaginaires* y *espectros* de dimensiones sobrehumanas y, por tanto, exigía que el actor se elevara a esta idea y modelara sus propios poderes espirituales a partir de ella.[25] El hecho de que el actor pueda abandonar sus propios paradigmas y adoptar los de su papel (y hacerlo sin ningún paréntesis aparente) suaviza la inevitable alienación, "*cette incompréhensible distraction de soi d'avec soi*". Si interpretamos así *a Diderot*, a partir del conjunto de su filosofía y de su estética[26], su paradoja se suaviza considerablemente y muestra un núcleo de permanente actualidad.

Por otra parte, los actores que defienden que hay que "empatizar" con el papel no son unánimes, es más, a menudo hablan con paradojas, sobre todo cuando describen su experiencia personal: incluso cuando se dejan llevar por su papel no pierden el control de su interpretación[27]. Aquí, con *Baudelaire*, podemos distinguir dos sensibilidades: la de la imaginación y la del corazón[28]. Pero esto no resuelve todavía el enigma. La verdadera paradoja es que el arte dramático es precisamente eso: *un arte* (y por tanto una técnica); su material es todo el yo físico, emocional y espiritual del actor. El actor se pone a sí mismo y todas las fuerzas de su alma, incluidas sus emociones, al servicio de la obra de arte, al servicio del papel que debe interpretar. Esto es lo que distingue profundamente su arte de todas las demás artes que trabajan con un material no humano. El actor es "su propio escultor, es a la vez director y orquesta",[29] es "un artista plástico que trabaja sobre sí mismo. . . . La personalidad del actor es la del artesano, el técnico, el artista"[30].

Nadie puede haberse tomado esta simultaneidad con una seriedad tan apasionada como *K. S. Stanislavsky*,[31] considerado erróneamente el adversario de *Bertolt Brecht. (Brecht* consideraba *a Stanislavsky* el portavoz de la "empatía" y se veía a sí mismo en la línea de *Diderot*, defendiendo la distancia esencial entre el actor y el papel). En pocas palabras, el método de Stanislavsky consiste en una dedicación total - que abarca cuerpo, mente y alma- al papel, una movilización total por su causa. *Disponibilité*: aquí se pone a disposición todo el sistema humano, empezando por ejercicios de relajación de cada parte del cuerpo ("anatomización")(3233) para que esté preparado para todos los gestos posibles, ejercicios de observación para superar nuestra

distracción y semiatención cotidianas, hasta la activación total de la imaginación (empezando inicialmente con cualquier objeto, con una "situación sugerida",y pasando después a concentrarse en el papel). Este entrenamiento tiene por objeto permitir al actor encarnar de manera convincente la realidad (poética) del papel, "fundamentar" su "verdad". El archienemigo aquí es el cliché escénico, que es como un concepto vacío, carente de sustancia, todas formas de hablar y gesticular deducidas cerebralmente en las que no cree el actor y, por lo tanto, no son creíbles para el público porque no pueden "sustanciar" interiormente la acción en el escenario.[34] Un breve "sentirse dentro del papel" no es en absoluto suficiente; actuar *dentro de* la realidad del personaje encarnado por el actor presupone el más alto grado de conciencia y dominio técnico. En la vida cotidiana actuamos por necesidad orgánica y con lógica mecánica; "en el escenario esto debe ser sustituido por la *valoración* consciente, lógica y coherente de cada momento"[35] Pero esta actividad de valoración también es práctica: "Somos actores, no eruditos, nuestro ámbito es la actividad, la acción; nos guiamos por la experiencia humana."[36] Sólo es posible vivir el papel de forma natural sobre la base de un entrenamiento físico deliberado y de psicotécnicas; la parte "subconsciente" depende de la parte "consciente".[37] Por supuesto, esta *disponibilité* no es una espera inactiva; se moviliza por la *creencia* en la *verdad* (del papel): "La verdad es inseparable de la creencia, y la creencia de la verdad"[38] Puesto que la tarea es la de la encarnación, se aconseja al actor que comience inmediatamente con el cuerpo; hay que crear "una vida física" que sea un "medio favorable para la creación de la vida espiritual"[39] Hay algo sacramental en *el* método *de Stanislavsky*.

Ciertamente*, la disponibilité* del actor para su papel[40] puede experimentarse psicológicamente de las formas más diversas, lo que puede dar lugar a teorías opuestas. Muchos actores se sienten (pasivamente) "habitados" por el papel,(41) otros sienten que (activamente) lo "habitan"; algunos experimentan emociones particulares hacia el papel -o que les vienen del papel. Pero, como hemos dicho, esto no provoca una escisión de la conciencia; la dedicación del actor a su papel siempre se regirá desde un centro de autoposesión. "Su objetivo es poder moverse libremente en sus cadenas: a pesar de la emoción real que embarga al actor y que podría paralizarle, debe tener tanto dominio de sí mismo que sea libre, incluso bajo la presión de los sentimientos, de canalizar sus diversas emociones espirituales en beneficio de una expresión genuina" (actor,

Paul Mounet).[42] La sutil posición intermedia entre identificarse con el papel-personaje y diferenciarse de él puede describirse como el fenómeno de la "aceptación",(43) o podemos decir que el actor tiene que preocuparse más por *el tema*, la idea del poeta, que por el personaje representado y que de este modo no se produce ninguna confusión;[44] al igual que *Simmel* podemos ser conscientes de que la capacidad de "reaccionar ante un personaje inventado con toda la personalidad" es naturalmente limitada, ya que después de todo el actor no interpreta el papel "como una marioneta". Aquí, en la cuestión del papel, podemos discernir un límite final en el que la fidelidad del actor al papel y su fidelidad a sí mismo no pueden conciliarse fácilmente. "Dos lealtades luchan entre sí: la lealtad al poeta y a su obra, y la lealtad al propio arte y al propio arte. Difícilmente podemos concebir que coincidan absolutamente. . . . ¿Qué es la verdad en el arte de la escena? Una lucha honesta entre el individuo y su papel"(45).

De todos modos, si el arte dramático es realmente *arte*, debe -en el caso extremo- mostrar la paradoja general del arte, a saber, que la técnica más elevada puede ser (y debe ser) superada en condiciones de completa inspiración. Así ocurre cuando Mozart es interpretado por los cuartetos Haskil o Haebler o dirigido por Bohm; así ocurre cuando, sobre la base de una intensidad de ensayo casi inhumana, se manifiesta una pureza de realización humana apenas esperada. El actor puede parecer en desventaja, ya que debe transformar su propia personalidad (y esto es aún menos humano) en la materia prima de la técnica y el entrenamiento; pero de repente vemos que tiene una gran e inesperada ventaja, ya que la necesidad de transformarse a sí mismo, y el placer de hacerlo -ser alguien distinto de lo que es- es un rasgo universalmente humano.

> Hay una actitud histriónica primordial, [a saber,] representar un papel, no hipócritamente o para engañar, sino vertiendo la propia vida personal en una forma [externa] de enunciación que de algún modo está dada y es preexistente. Esta es una de las funciones constitutivas de nuestra vida tal como es. . . . El hombre está destinado a vivir y representar una realidad que se le presenta, una realidad que es diferente del desarrollo de sí mismo que persigue por sus propios esfuerzos; sin embargo, no abandona simplemente su propio yo: llena esta otra realidad con su propio ser. . . . Esta es la forma embrionaria del arte dramático. . . . De alguna manera, todos somos actores, aunque sea fragmentariamente.(46)

Así, *Erwin Reiche* tiene razón cuando toma como punto de partida esta

base humana y considera que la genuinidad de la personalidad humana es una prueba decisiva de la genuinidad de una representación dramática: un hombre inmaduro no puede interpretar a uno maduro, y un hombre insincero no puede convertirse en un actor genuino. "El primer y último criterio para el *actor* es el mismo que para el *hombre* que resulta ser actor"[47] Pero ¿cuándo es genuino el hombre si siempre es actor?

γ. *El problema existencial*. Dicho todo esto, todavía queda algo. La forma en que el actor pone todo su ser en un papel puede ensalzarse como un gran logro de la veracidad humana: "La creatividad dramática significa ser verdadero con cuerpo y alma. . . . El secreto de la creación dramática reside en el don por el cual un ser humano especialmente favorecido puede hacer que su cuerpo sea transparente, permitiendo que la experiencia espiritual pase a través de él de tal manera que los procesos internos se manifiesten en la expresión facial, el gesto, el tono, el porte y el movimiento; en una palabra, mediante el *desenmascaramiento* en lugar de la máscara. En este sentido, el actor es más veraz que otras personas"[48] Sin embargo, esta veracidad es sólo formal: una correspondencia (tal vez) perfecta entre el papel y su encarnación en todo el ser del actor. ¿Sería correcto atribuir un valor ético, o incluso religioso, a esta entrada despersonalizada en el papel (y a la salida del mismo), como parece hacer *François Mauriac* cuando sugiere que la autotrascendencia del hombre en el drama se acerca al misticismo?[49] Sin duda, ésta es sólo una cara del cuadro total, y no una muy realista.

En primer lugar, la pregunta es sencilla: ¿Qué ocurre con la esfera de intimidad personal del actor cuando interpreta un papel? ¿Es reservada y velada o se utiliza también como material en su encarnación del papel? En este punto podemos hablar de dos tipos de actores, denominados "actores en primera persona" y "actores en tercera persona". Los primeros *se* representan a *sí mismos* en todos sus papeles (como *Talma, Kainz* y *Moissi*), los segundos *objetivan* su "yo" en sus papeles (así, *Duse* aparecía como una persona distinta en cada papel que interpretaba). Quizá debamos distinguir cuidadosamente entre la tipología de la capacidad innata y la de la actitud moral, aunque la herencia típica pueda predeterminar hasta cierto punto dicha actitud. Ambas disposiciones exigen que el actor se represente a sí mismo; cierto *exhibicionismo* va unido a la profesión. Esta relación siempre presente condujo a la (asombrosamente extendida) baja estima en que la sociedad tenía a los actores y a su profesión, de la

que ya hemos hablado. No sólo en Roma, sino también en China, así como en Tongking, en Vietnam, el actor era una persona de clase baja; en la India pertenecía a una casta impura y despreciada. La actriz china era tratada oficialmente como una prostituta. *André Villiers* ha examinado esta relación entre la escena y la prostitución[50], y *Jean Auger Duvignaud* ha aducido razones sociológicas para ello, sobre las que tendremos que volver(51).[51] No sólo para Port Royal el actor es un "envenenador público" y "satánicamente poseído" (*Nicole*); la persona del actor sigue siendo despreciada incluso (como en el Grand Siecle) allí donde el teatro en sí es popular y muy apreciado (compárese *Grimm, Voltaire, Diderot* y naturalmente *Rousseau*, enemigo del teatro);(52)incluso *Leon Bloy* considera al actor como miembro de una clase "vergonzosa", y *Octave Mirbeau* describe al actor como un "ser infrahumano", como uno de los "condenados".[53] Este tipo de denigración injusta procede generalmente de épocas en las que, debido a la forma en que eran rechazados por la sociedad, los actores se veían forzados a la inmoralidad y la prostitución; naturalmente, la naturaleza expuesta de su ocupación podría hacerles especialmente vulnerables en este caso. En efecto, el trabajo del actor consiste en estar disponible, en cuerpo y alma, para un papel fortuito y para el placer transitorio de otros seres humanos.

Así pues, el actor se encuentra en el filo de la navaja: si en el fondo no tiene vergüenza, puede ser "algo exhibicionista" (*Louis Jouvet*)(54) ; pero su entrega a sus papeles dramáticos también puede conferirle una humildad única, a menudo inconsciente e ingenua, que *Jouvet* también ha expresado tan bien:

> Qué modesto *puedes* ser. Nadie puede hacerlo mejor. A menudo muestras una extraña pureza y desinterés. No vives sólo de la vanidad y el éxito. En todo momento muestras más amor por los demás que por ti mismo. Es sólo que lo olvidas, te confundes con ellos, imaginando erróneamente que eres el punto central del que todo surge. Entonces te conviertes en un espejo de su satisfacción. . . . No te tomes a ti mismo como el centro, sino como el estímulo, la oportunidad, el medio, el filtro, el cable de comunicación. . . . Sí, hay actores cuya humildad (como en los monasterios) y sencillez (como los niños) irradian de cada gesto y entonación; puede que a veces te rías de ellos, pero estos corazones puros son los verdaderos actores, y en esta resuelta pureza comenzaste una vez a actuar y a vivir.[55]

Gabriel Marcel está convencido de que "la abnegación de los actores plantea un desafío a la reflexión metafísica y religiosa", y prosigue con audacia: "Creo que debemos descubrir en ella algo así como ese

initium caritatis del que hablan los teólogos"(56): "Creo que debemos descubrir en ello algo así como *ese initium caritatis* del que hablan los teólogos"(56). *Marcel* sugiere aquí que la profesión y la vida del actor son el medio más transparente para mostrarnos la misión y la existencia de Cristo. Pues la vida de Cristo es esencialmente una existencia eucarística para los demás, una representación humilde y facilitadora de lo divino.

Prescindamos de toda la vanidad personal, casi inevitable, asociada a este oficio, que requiere cierta desinhibición y necesita el aplauso del público. Entonces veremos, en su objetividad profesional, una humildad, una voluntad de servicio frente al papel, pues el papel es lo más importante que hay que mostrar al público. Si esta humildad tuviera éxito -y no obstaculiza todo el juego creativo de los recursos físicos y espirituales, de hecho lo exige-, el actor se acercaría al ideal que *Kleist* y *Rilke* realizaron paradójicamente en la marioneta; no a través de una perfección mecánica que ya no es humana, sino porque el interesado ya no se interpretaría a sí mismo ("El hombre que sólo puede interpretarse a sí mismo no es actor");(57) habría puesto todo lo que es en el encargo divino. De vez en cuando, por excepción, el ideal resplandece:

> Se produce el milagro: el actor olvida todo su dominio de la técnica y se convierte en la persona que está interpretando. Ocurre pocas veces. Aquí estamos tocando la capa trágica más profunda del arte dramático, que es un reflejo real del destino humano. Aquí, sin blasfemia, podemos decir: "Si no os hacéis como niños". El camino que conduce a través del dominio técnico debe devolvernos a lo que parece ser el ser inconsciente, de lo contrario sería un camino falso. Esta es la tremenda exigencia de todo esfuerzo espiritual; incluso *titubear* es pedir demasiado. Pero quizá no podamos definir mejor al hombre y a su imagen más concentrada, el artista, que diciendo que es el único ser al que se le pide demasiado.58

En apoyo de este último punto de vista podemos recordar el análisis de la vida en la *obra de Rilke Make Laurids Brigge*: "Pero en el fondo y en tu presencia, Dios mío -en tu presencia, espectador- ¿seguro que no tenemos acción? Descubrimos que no conocemos nuestros papeles, buscamos un espejo para poder quitarnos la pintura, quitarnos el disfraz y *ser* realmente. Pero de un modo u otro alguna parte de nuestro maquillaje se nos pega, y lo olvidamos. . . . Y así vamos dando vueltas, una burla, una cosa a medias, sin ser reales ni ser actores"(59).

Este carácter incompleto de la existencia humana es la razón última de la ambigüedad esencial del actor, que se encuentra entre la

humildad y la vanidad, entre el poder de mediar en una verdad superior de la existencia y el poder de obstruirla mediante una autoafirmación intrusiva. Tal vez por eso -aparte de las ingenuas obras de misterio- es imposible representar con éxito al santo (que no es consciente de su humildad) en el escenario, a menos que se muestre en alguna debilidad impía, *como la Jungfrau de Schiller* o *el Becket de Anouilh*. La unidad que desciende de "arriba" como un don y una gracia no puede alcanzarse desde "abajo".

La doble naturaleza del actor da lugar al hecho sociológico de que la sociedad responde a él tanto con entusiasmo como con cierta reserva que puede ir de la desconfianza al desprecio. Esto es evidente, en el periodo del absolutismo, no sólo en Francia sino también, en mayor o menor medida, en los demás países de Europa; la gente quiere ver su propia grandeza reflejada en el escenario y, al mismo tiempo, desecha el espejo como una herramienta vana y despreciable. Esto cambia, ciertamente, en el periodo del liberalismo; las excomuniones oficiales llegan a su fin, pero el teatro sigue siendo una especie de paraíso ilusorio para el hombre de clase media, y el actor -especialmente la estrella- se convierte en un ídolo al que se exigen experiencias embriagadoras, incluso en el corazón mismo del naturalismo. La vida del actor se convierte en excepcional, fascinante, y vuelve a distanciarse de la sociedad, aunque de otra manera. La gente se hace una imagen de él combinando todas las pasiones que representa, todas las vicisitudes que sufre en el escenario; se convierte en una especie de *malediction imaginaire*.(60) De ahí a considerarlo como el *revoltoso* y confiarle, al "actor comprometido", el papel de pionero en la "transformación de la sociedad" no hay más que un paso. En todas las épocas, aunque de manera diferente, el actor es extrapolado de la sociedad; es atípico, y en esa medida es sometido a una prohibición visible o invisible. Sin caer víctima de un determinismo sociológico exagerado,(61) podemos decir que el actor, a través de su actividad profesional, presenta a la sociedad modelos posibles de libertad, encarnados por él a modo de anticipación. Anticipa y, por tanto, puede ser un indicador de algo que, como ha demostrado *Mauriac*, trasciende esencialmente su esfera62.

c. El Director

Entre el poeta dramático y el actor se abre un abismo que sólo puede salvar un tercero que asuma la responsabilidad de representar la obra, de hacerla presente aquí y ahora. Dado que hay una multiplicidad de

actores, debe guiar su conjunto y su interacción, una tarea difícil y que requiere de él cualidades muy específicas. No hay nada en contra de que el propio autor asuma este papel -y hay casos famosos de ello- o que lo haga un actor en particular. Pero a la larga, en una organización teatral normal, este papel mediador debe ser ejercido por una persona distinta[1].

Teniendo en cuenta los dos cabos que hay que atar, a saber, un guión escénico (no necesariamente impreso)[2] por un lado y los actores disponibles por otro, el logro creativo del director parece enorme. La interpretación exige que elabore una visión unificada que abarque tanto el drama (con toda la contribución creativa del autor) como el arte de los actores (con sus muy diferentes capacidades creativas). Por lo tanto, es un error decir que la dirección no es un arte distinto[3] , a menos que por "distinto" se entienda totalmente independiente.

De hecho, la dirección depende profundamente de los dos elementos extremos que tiene que integrar; toda su razón de ser consiste en la forma en que media entre ellos. *Es un poder intermedio*[4], un "poder" que debe respetar la "jerarquía" de los poderes precedentes. "Sin duda, el primer mandamiento para el director es la obediencia al texto",[5] que como tal es el elemento "primario" (aunque no el único) de la representación. Sin embargo, como hemos visto en relación con el actor, el texto no es algo fijo y acabado, sino algo que necesita ser comprendido e interpretado de manera viva y espiritual. "Montar una obra", por tanto, aunque ciertamente significa ilustrarla, traducirla a la realidad tridimensional, también implica penetrar en la mente y el corazón del dramaturgo para prolongar sus pensamientos y sentimientos por encima de las palabras. Existe la misma "brecha" entre la obra escrita y la obra representada que "la que existe entre una reducción para piano y la partitura completa interpretada por toda la orquesta"[6]. Parte de esta tarea de dar vida a la obra, de hacerla presente, es la cuestión de cómo hacer que las cuestiones que plantea sean políticamente relevantes aquí y ahora. Volveremos sobre esta cuestión más adelante. Ya tenemos una directriz en la exigencia de *Baty* de obediencia al texto.

Cuando se trata de los actores, la tarea del director es mucho más difícil, ya que ellos, al ser los responsables de dar vida a sus papeles, también pueden reclamar una primacía sobre él. Por su parte, "junto con el autor", tiene que mantener ante ellos "el objetivo creativo que todos comparten",[7] no como algo ya completo, sin embargo, pues la imaginación y la creatividad de los actores deben integrarse

libremente en él. *Stanislavsky*, que fue un magnífico director, advierte a sus actores de que no se dejen dominar por su imaginación; deben desarrollar su propia imaginación, "de lo contrario serán víctimas de los directores, que sustituirán lo que les falta a los actores por su propia imaginación"[8] Es triste que en este siglo haya directores estrella que han olvidado su función de meros mediadores y provocadores; se comportan como virtuosos y actúan como si ellos mismos fueran los verdaderos creadores de la representación. El libro del director, que no debería ser más que una colección fluida de las notas más diversas, se convierte en una especie de partitura completa. *Gordon Craig*, reaccionando contra el naturalismo, estiliza el escenario hasta convertirlo en un puro artefacto del director: "El actor desaparecerá, para ser sustituido por una figura inanimada -que se llamará, tal vez, 'supermarioneta'- hasta que haya encontrado un nombre más espléndido"[9]; se refiere a un "cuerpo extático con poder de expresión simbólica". Pero el director no es un director de orquesta y el actor no es un mero instrumento musical. El director debe dedicar sus energías a hacerse superfluo(10). *Ionesco* lo expresa de forma aún más radical: "El director debe dejarse llevar; no debe querer nada de la obra. Debe aniquilarse a sí mismo, ser un recipiente perfectamente receptivo"[11]. Sobre todo debe saber despertar las energías creadoras del actor (de las que éste puede incluso no ser consciente) para que los personajes formen realmente un conjunto en el sentido espiritual. Como figura debe desaparecer, por así decirlo, para ser un medio y una atmósfera presente para todos.

El ensayo, pues, es el ámbito propio de trabajo del director; por su paciencia, su sagaz conducción y cesión, va surgiendo una unidad, la unidad que corresponde a la idea del poeta pero que, en concreto, se debe al director. El director tiene que mostrarse como un "desentrañador de aguas", descubriendo manantiales de creatividad en los actores y como un mediador que sólo puede lograr una síntesis mediante el conflicto y la confrontación, mediante el "choque del director con el dramaturgo, del director con los actores, del actor con el dramaturgo y el director, y entre los propios actores"[12]. Éste es el lugar del compromiso creativo, que ya no se siente como tal en la representación. Si los ensayos son "una lucha por la unidad", no debe haber ningún signo perceptible de esta lucha en el resultado final; no debe haber sensación de violación, no debe haber apuntalamiento de elementos ajenos[13]. Cuando llega el resultado final, el estreno, el director ha cumplido con su deber y puede irse, dejando atrás a los

actores y, a través de su obra, al autor.

En su estreno, la obra entra en el tiempo como un acontecimiento. Tanto es así que los griegos, en su mayoría, evitaban repetir las representaciones: los acontecimientos históricos son únicos. *Charles Péguy* fue muy consciente de ello. Su *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, habla de los estrenos de esta manera: "Ninguna obra puede recuperarse jamás de haber encontrado un eco escandaloso en su cuna. Una obra debe explotar el año de su nacimiento". Otras obras de arte pueden nacer en secreto y establecerse poco a poco, "pero una obra de teatro debe nacer públicamente. Debe salir a la luz o estallará"(14). La obra de teatro se representa en un momento determinado y esto plantea una vez más la cuestión de cómo una obra del pasado puede representarse en el presente. Ni la épica ni la lírica se reescriben nunca; el propio lector debe establecer la conexión entre el entonces y el ahora. Sin embargo, el drama es en sí mismo un hacer-presente; salta esta distancia: habla (y debe hablar) para hoy. La preocupación del productor o del director es asegurar esta actualidad.

Ahora bien, hay obras -y éstas son las mejores- que se mantienen vivas y con sentido a lo largo de los tiempos porque retratan situaciones que tienen una vigencia permanente. En ese caso, el arte del montaje consistirá en destacar aquellas cosas de la obra antigua que hablan al corazón y a la conciencia, sin meterse en el sinsentido de la modernización artificial. Naturalmente, hoy en día se representa a *Racine* de otra manera, con trajes y gestos diferentes. Ni que decir tiene. A menudo, esas transformaciones benefician a la obra en cuestión: su esencia aflora mejor en un escenario más sencillo y realista que envuelta en la ampulosidad de una época pasada. Pero más pronto que tarde nos topamos con la frontera entre una situación social pasada, que proporcionó el conflicto dramático, y la situación presente. Podemos incluso preguntarnos si esta constelación de fuerzas anterior -por ejemplo, una sociedad feudal y un poder monárquico que representaba y hacía presente un señorío trascendente, divino, en el mundo- no era *la* condición previa para una auténtica tragedia, ya inalcanzable en una época puramente democrática. Esta era la opinión de *Reinhold Schneider*. Hemos dicho algo sobre la verdad y los límites de este punto de vista en la sección sobre la "muerte del drama". Aquí la pregunta es: ¿Hasta qué punto podemos esperar que un público moderno acepte un contexto social determinado que determine la acción dramática? ¿Es posible representar las obras más grandiosas de *Corncille* en cualquier lugar, excepto en la *Comédie Française*? ¿Dónde

está el público al que se le podría presentar una obra de *Calderón*, que se sostiene o decae por sus implicaciones teológicas? ¿Significa esto, como ha sugerido *Bertolt Brecht*, que los dramas clásicos sólo pueden servir como almacén de fábulas dramáticas que, ahora que se encuentran en un orden social totalmente nuevo, necesitan ser completamente remotivadas y reformuladas? (Compárese *Macbeth, de Heiner Müller, después de Shakespeare.)* Sin duda, *Stanislavsky* tiene razón: "Si se impone la realidad contemporánea a una obra antigua, monolítica y clásica, se está poniendo carne de orgullo en un cuerpo magnífico y distorsionándolo hasta hacerlo irreconocible". Si, por el contrario, un planteamiento moderno está dispuesto a insertarse orgánicamente en la "tarea superior" de la obra más antigua y enriquecerla así, desarrollándola interiormente en una dirección determinada, puede producirse un *aggiornamento* válido.15 Aquí el director se encuentra con su tarea más difícil: debe estar lo suficientemente comprometido como para hacer que la obra sea relevante y, al mismo tiempo, lo suficientemente civilizado como para no equiparar esta relevancia aquí y ahora con una doctrina estrecha de la sociedad. El teatro *es* una realidad política, en un sentido elevado y noble, pero no debe utilizarse indebidamente para la propaganda de partidos políticos.

Con *Siegfried Melchinger*, que escribió una "historia del teatro político"16, podemos decir "que el teatro propagandístico al servicio del poder gobernante" -pero ¿por qué sólo aquí?- "no debe considerarse 'teatro político' ",17 mientras que todo el gran teatro europeo era político en la medida en que se ocupaba directa o indirectamente de "cuestiones públicas" y no pocas veces se dedicaba a la crítica. Esto puede demostrarse con toda seguridad en el caso de ciertas obras de la Antigüedad -sobre todo, por supuesto, las de *Aristófanes*(18)- y puede demostrarse o al menos sospecharse en obras individuales de los trágicos;19 en *Shakespeare* hay un interés constante por el uso del poder, pero en cambio pocas referencias a la política contemporánea,20 y en *Corneille* (el único entre los grandes dramaturgos franceses) hay referencias demostrables a la política de *Richelieu*.21 El siglo XVIII siguió siendo de clase media y sentimental y la Revolución Francesa no produjo ni una sola obra fuerte; el círculo de Weimar (y en particular *Schiller*) mantuvo una prudente distancia "ideal" de los acontecimientos actuales. En el siglo XIX sólo hay alguna que otra obra verdaderamente política: no *el Príncipe de Hamburgo de Kleist*, sino *Danton de Büchner* (que, sin embargo, retrata "sólo un

problema central de toda política") y su *Woyzeck*, con su silenciosa acusación contra el orden social, y, a discreción, *El inspector general de Gogol*. El autor, profundamente escandalizado por el efecto político de su sátira, huyó al extranjero; sin embargo, comprendió que "originalmente, la comedia era una forma pública y popular". Al menos, así nos la muestra el padre de la comedia, Aristófanes. *Las* dos primeras obras de *Shaw*, si no son una crítica de la política, son sin duda una crítica del sistema económico imperante. Encontramos crítica social en *Ibsen, Strindberg, Wedekind* y muchos de los escritores más modernos.

En conjunto, no es gran cosa. Los poetas dramáticos estaban sujetos a la censura y eran arrestados (*Nestroy*) o mantenidos bajo custodia (*Wedekind*), pero en esto no se diferenciaban de los novelistas y periodistas. Se admite abiertamente que, en términos políticos, la escena casi nunca consiguió nada(23). En general, aunque la gran escritura dramática se dirigía al público, a la *polis*, lo hacía para presentar modelos de lo que era éticamente, e incluso metafísicamente, correcto (*Shakespeare*); esto también podía implicar la puesta en la picota pública de la hipocresía (*Tartufo de Molière*, que causó un alboroto "político", y con razón). También *Goethe*, en su *Die natürliche Tochter*, no trataba de enfrentarse políticamente a la Revolución Francesa, sino de establecer algunos principios rectores generales para la época que veía acercarse. ("El fermento viene de abajo. . . . La tosquedad afecta a todo el cuerpo. . La masa se absolutiza". La masa se vuelve absoluta")24 *Aquí Goethe* anticipa la visión profética de *Jacob Burckhardt*: El gran drama no cree que se pueda cambiar la naturaleza fundamental del hombre; si lo hiciera, cortaría el suelo bajo sus propios pies. Apela a la conciencia ética del individuo, pidiéndole que considere cómo el hombre mortal (como persona y como comunidad) puede actuar y vivir de acuerdo con su dignidad interior.

El director que no reconoce este impulso fundamental de todo drama dominante y trata de adaptarlo a la propaganda política ha traicionado de hecho la dimensión dramática.

3. *Los tres elementos de la realización dramática*

a. Presentación

La redacción del texto, la puesta en escena, los ensayos... todo ello tiene lugar con vistas a la representación. Todo el trabajo preparatorio

se hace con vistas a que la gente se contente con saber simplemente que se representa; cuando llegue el momento también se alegrará de conocer el nombre de la obra que se va a representar. Sin embargo, a pesar de esta lejanía accidental, en circunstancias favorables puede darse una cercanía y una relación sustanciales, a saber, cuando los teatreros pueden contar con un público teatral concreto cuyas expectativas coinciden con lo que ellos ofrecen. En la mayoría de los casos, este tipo de constelaciones afortunadas pertenecen a los puntos álgidos de la historia del teatro: en la Grecia clásica hubo un interés apasionado por la tragedia; en la época de la reina Isabel se produjo una oleada de locura teatral casi incomprensible, y lo mismo ocurrió en el clasicismo español y en la Italia de la commedia dell'arte. Incluso el teatro vienés seguía poseyendo una "unidad natural entre los tres elementos, drama, actor y público", que, según *Hofmannsthal*, "no existía en ningún otro lugar".1

Sin embargo, tanto si la mezcla es más o menos espesa, siempre debe haber una "comunión" entre lo que ocurre en el escenario y el público si queremos que la obra tenga éxito. Porque el actor actúa básicamente ante y *para* alguien. Su logro al adoptar existencialmente un papel que es diferente de su persona sólo tiene sentido si alguien lo ve y lo reconoce como sustancial y exitoso. Como demostraremos, la presencia del público no es pasiva, sino todo lo contrario; para que la representación tenga éxito, debe ser activa, una voluntad de entrar en la acción. De hecho, la necesidad de esta "comunión" se ha calificado de "ontológica"(2) , aunque nunca es automática, sino que siempre significa un *kairós* particular, lo espera y contribuye a su realización. La relación también puede expresarse (con *Jean Louis Barrault*) en términos eróticos: "Entre el escenario y el auditorio tiene lugar un acto simbolizado por el acto sexual, es decir, por el anhelo y la autocomunicación del amor". El auditorio es lo femenino, la expectación; el escenario es la agresión decidida.(3) Más moderadamente, el auditorio puede considerarse una cámara de resonancia (*Reinhold Schneider*): "Ante un teatro auténtico, el público se convertiría en un todo único que realzaría la impresión artística: serviría de caja de resonancia para la melodía que se interpreta en escena"4.

Hay innumerables testigos de que el actor depende de la reacción del público; he aquí dos de ellos. *Madame Bartet*: "Me comunico directamente con el público; siento muy claramente si están conmigo o contra mí. Si siento que no están suficientemente de mi parte, me

esfuerzo por ganármelos, con un esfuerzo que parece casi físico. En un clímax emocional, el público parece homogéneo, como un colectivo; mientras que, si mi papel sólo se ha apoderado de mí a medias, soy consciente del menor movimiento en el auditorio"[5] *Louis Jouvet*: "No podéis haceros una idea del cálido resplandor interior que siente el actor cuando oye el sonido del público. No se puede imaginar el escalofrío de placer, la oleada de emoción, la excitación producida por un auditorio lleno de humanidad cuando, en silencio, se levanta el telón; ¿y quién sabe si este sentimiento es de afecto o de miedo?"[6]

En el caso de estos grandes actores, no se trata simplemente de miedo escénico (aunque el término proceda del teatro), sino más bien de la solemnidad de lo que está ocurriendo (y aquí estamos pensando en los más altos esfuerzos teatrales, aunque puede haber sentimientos análogos a un nivel inferior), que, desde el principio, tiene como objetivo algo que va más allá de la vida cotidiana tanto del actor como del público. Hay una diferencia obvia, por ejemplo, entre esto y un acontecimiento que tiene lugar en un estadio deportivo. Es cierto que el héroe del deporte también se sostiene gracias a la simpatía de sus seguidores, que le incitan a esforzarse cada vez más; pero sólo pone en juego su propia fuerza y habilidad, mientras que el actor deja que algo más brille a través de él. Por su parte, el público también busca la manifestación de ese algo más *a través* del actor. No se trata simplemente de una exhibición de arte dramático, por muy grande y apreciada que sea, sino que, en la representación y a través de ella, debe producirse una "revelación". El público y los actores no son mitades complementarias y autosuficientes; ambos permanecen abiertos, a la espera de una tercera cosa que ha de producirse en y a través de los actores y el público. Las limitaciones de ambos se abren a un horizonte ilimitado. Aquí, según *Hölderlin*, si la palabra del poeta logra encarnarse, el mito puede resurgir como la palabra de Dios, que tiene lugar corporalmente ante la multitud que observa.[7]

b. El público

Ya hemos sugerido, brevemente, por qué los seres humanos van al teatro a ver obras (véase la sección "El drama y la iluminación de la existencia"). Hablamos de una doble necesidad y un doble placer: nos proyectamos en un plano último que da sentido, y así nos damos a nosotros mismos. También puede describirse como la doble necesidad de ver y de entregarnos a algo que trasciende y da sentido al limitado horizonte de la vida cotidiana. La representación dramática tiene que

hacer justicia a este "pathos sustancial", como lo llama *Hegel*(8). En su *L'Echange, Claudel* hace que el actor mire al auditorio lleno y constate este pathos sustancial:

> ¿Sabes lo que es el teatro? Está el escenario y el auditorio. Por la noche, cuando todas las tiendas están cerradas, la gente viene aquí, se sienta en filas y mira. Y entonces se levanta el telón y algo ocurre en el escenario como si fuera verdad. Los miro, y el auditorio está lleno de carne viva y vestida, y se pegan a las paredes como moscas, hasta el techo. Y veo esos cientos de rostros blancos. El ser humano se aburre, y la ignorancia se aferra a él desde su nacimiento. No tiene ni idea de cómo empiezan y acaban las cosas, y por eso viene al teatro. Sentado allí, con las manos en las rodillas, se mira a sí mismo. Y llora y ríe y se resiste a levantarse e irse. . .9

Esta contemplación fascinada de uno mismo no es una contemplación de algo largamente conocido y tedioso, sino una contemplación con la esperanza de aprender algo sobre los comienzos y los finales. Y esto se produce en y a través de la acción presentada en escena. Porque la acción es para el público: debe dar sentido a las actividades del ser humano, ignorante como es desde su nacimiento. A medida que se desarrolla la acción, el hombre se da cuenta de sus dos funciones inseparables, es decir, ser a la vez espectador y actor en el juego de la existencia10, lo que supone que está abierto, en principio, sin reservas, a todo lo que el escenario pueda ofrecerle (así, puede ir al teatro sin saber qué obra se representa esa noche en particular) y que no debe contemplarlo desde una posición ventajosa, sino hacer el esfuerzo de entrar en la acción. La indiferencia del público respecto a lo que se va a representar no es apatía; es una disposición tensa y subyacente a responder a lo que venga. Esta tensión por parte del público es su contribución a la tensión de la acción dramática. Por supuesto, la tensión que reside en la propia acción aumentará la tensión del público y la hará específica; pero ya estaba ahí en primer lugar, aunque de forma abierta e inespecífica. *Goethe* habla de ello de esta manera: "Los sentidos del espectador deben estar en un continuo estado de tensión; no debe elevarse al plano de la reflexión, sino dejarse arrastrar apasionadamente; su imaginación está completamente silenciada y no debe comprometerse en modo alguno, e incluso lo que se narra debe *mostrársele*, por así decirlo."11 Sin embargo, para que la representación consiga nuestra implicación sin reservas -ya que excluye cualquier "observación" neutral-, presupone que estemos dispuestos sin reservas a dejarnos llevar dondequiera que nos lleve, incluso "donde no queráis ir", a zonas dolorosas,

perturbadoras y posiblemente insoportables.

Por otra parte, la disposición subyacente y abierta del público tiene ciertas expectativas. Espera ser conducido "a lo abierto", y esto debe quedar claro a través de la acción cerrada y finita en el escenario. Esta expectativa justificada significa que, sin disminuir su disposición incondicional, el público dispone de un criterio con el que puede evaluar la representación; en determinadas circunstancias puede negarse, total o parcialmente, a seguirla. Los aplausos silbantes o tibios expresan la actitud crítica que forma parte de la disposición del público y que puede poner en la balanza el trabajo del autor y del actor, como hace Dionisos con los versos de *Esquilo* y *Eurípides* en *Las ranas de Aristófanes.* La sentencia antes citada *de Goethe* presupone que tanto la obra como la representación son perfectas, en cuyo caso sería un error cuestionar su autoridad. Pero lo humano rara vez es perfecto. A menudo puede y debe tomarse como una semejanza pasable de algo perfecto que se pretende pero no se alcanza y que necesita ser complementado. Una obra mediocre puede elevarse por encima de sí misma gracias a una interpretación brillante. Ocasionalmente, la interpretación mediocre de una obra mediocre puede provocar en el espectador percepciones significativas. Puede surgir alguna cuestión que afecte profundamente a la vida, incluso cuando se le da una solución superficial o ninguna. La pregunta desborda el horizonte en el que se inscribe; la pregunta misma es una luz sin límites. Esto no significa que el público deba limitarse a soportar producciones mediocres; significa que, como ocurre a menudo en la historia del teatro, cosas que en sí mismas son de segunda categoría pueden tener una influencia duradera y no injustificada.

De todos modos, esperamos que se nos presente algo más que el mundo cotidiano con el que estamos tan familiarizados; el propio escenario físico, ya sea dentro de un arco de proscenio o como un delantal-escenario, promete alguna "revelación" alejada del ámbito profano. El público quiere ser "transportado", "llevado" -y éste era precisamente el peligro que los críticos cristianos del teatro veían en él(12)- y la representación permite al público participar (al menos en algunas obras) de un modo que parece darle un sentido de visión sobrenatural. Puede observar a los personajes cuando están solos, incluso oírles expresar sus pensamientos íntimos en monólogos; de hecho, los personajes pueden incluso confiar explícitamente en el público, hablándole directamente. En principio (aunque quizá no en la práctica), el público puede conocer de antemano el desarrollo de la

acción: comparte la acción como el "confidente" de la escena clásica francesa. De este modo, el público se encuentra en tensión entre saber más y saber menos en un ámbito que es más que el de lo cotidiano, enfrentado a las cuestiones abiertas que plantea la vida en su conjunto; esto es lo que crea el "placer" específico -incluso en la tragedia(13)- que, aunque puede mostrar distintos grados de pureza, es la razón fundamental por la que la gente va al teatro.

A lo largo de la historia del teatro se ha intentado establecer la comunicación entre los actores y el público de nuevas formas. Está el "camino de las flores" en el Lejano Oriente, en el que los actores se desplazan de entre el público y se dirigen a la zona cultualmente apartada; está el coro del teatro griego, en el que (según *Hegel* y *Nietzsche*) los espectadores se ven representados, con sus reacciones y reflexiones, en la zona de actuación (técnica utilizada con frecuencia en la época moderna);14 y está el juego de misterio medieval15 y la tradición de que los directores de escena se comuniquen con el público16 (aparte del abuso vigente en el teatro barroco y rococó francés, en el que se permitía a miembros privilegiados del público sentarse en el propio escenario).

Esta comunicación descansa en una convención, a saber, que el escenario representa el mundo, y que, a través de este juego serio - "la obra sólo puede ser totalmente *obra* si el juego se hace en serio"(17)- reconocemos que el *Logos* del poeta se ha encarnado, en la ficción "no seria" que pretende representar la realidad. Nunca podremos separar la esencia de la representación de esta convención categórica. Se basa, no en la necesidad del hombre de jugar y disfrazarse, sino, en un nivel más profundo que se ocupa de iluminar la existencia humana; autor, actores y público están todos implicados en este nivel. Esto es lo que realmente nos fascina, y es análogo a lo sacro, del mismo modo que el teatro es análogo al ámbito del culto. Pero es *sólo* una analogía y nada más. Quizá lo veamos más claramente en el hecho de que, en el ámbito religioso y cultual, el hombre debe primero "purificarse" antes de ser admitido, antes de que se le permita participar en la acción sagrada y alcanzar la "iluminación" y la "perfección" interiores -y aquí estamos utilizando los grados clásicos, neoplatónicos, que fueron tan calurosamente adoptados en el esquema cristiano de las cosas. En los antiguos misterios, la "purificación" (*katharsis*) era generalmente la condición previa necesaria, que conducía a la acción cultual (*drōmena*, compárese "drama") y a la visión perfecta (*epopteia, teletē*). En el drama, esta secuencia de acontecimientos tiene lugar

simultáneamente: según *Aristóteles*, la propia acción lleva a cabo la catarsis (*drōntōn kai on di epaggelias*) -sea lo que sea lo que él entienda por el término.[18] De todos modos, aunque la diferencia entre culto y teatro parece mayor que su similitud, no estaríamos justificados en separar ambos. En efecto, incluso el espectador no purificado, movido y arrastrado por la acción "purificadora", se ve arrastrado a un proceso de catarsis por el que, a su antojo, se sitúa ante el mismo horizonte al que se refiere el culto. Esto plantea cuestiones abiertas sobre las que tendremos que volver.

Hasta ahora hemos entendido al "público" como una función del teatro, en relación con la representación. Sin embargo, surge la inquietante posibilidad de aislar esta función de los demás elementos y darle una existencia independiente. Por supuesto, esto sólo tiene sentido si podemos ver a través de él el "teatro del mundo" concreto, y entonces surge la pregunta, como lo hace con extraña insistencia en la obra corta *de Ludwig Tieck Ein Prolog* (1896, WW [1829] 13, 241-266), mucho antes de *Esperando / o Godot de Beckett*: ¿Habrá algo que ver en absoluto? Porque no sabemos *qué se* representará. ¿Se representará algo? "¿Quién puede garantizar que realmente veremos algo aquí? En vano esperamos al final la luz; tal vez no haya ni director ni poeta". A esto se contrapone el hecho de la esperanza expectante del público: "¿De dónde vendría este anhelo, si no hubiera obras de teatro?". Del mismo modo que los zapatos nos muestran que existen los pies y las piernas, los anhelos del hombre nos llevan a inferir que hay algo que los colmará: "Si somos pacientes y sólo esperamos, al final el teatro se abrirá". Pero alguien señala que nunca se ha visto a un director: "¿Cómo podría entonces nacer una obra de teatro? . . Nosotros. . . nos sentamos aquí y escribimos, probando una cosa u otra, y eso en sí mismo puede considerarse una obra de teatro". Si "no hay un director *detrás* del telón", la obra se "representará delante del teatro". En el fondo, es más divertido observar a los seres humanos que ser espectador de una obra en el escenario. "¿Para qué sirve tanta esperanza y tanta expectación? . Seguramente nosotros mismos somos una comedia suficiente". El público que espera se impacienta, el teatro corre peligro de vaciarse y, sin embargo, siguen entrando otros, con lo que la expectación es siempre nueva. Un limpiador de lámparas afirma que conoce personalmente al director (esto suena a *Kafka*), y que si la gente tiene un poco de paciencia "seguro que se asombra". Un idealista ("Rüpel") forma parte del público que espera, y afirma producir todo su mundo exterior; eso es teatro suficiente para él. Otro

dice: "Cuando por fin se levante el telón veremos lo que cada uno experimenta en su propia casa. . . . Qué delicia será ver reflejadas así nuestras aburridas vidas". Finalmente, un bufón intenta hacer una síntesis de todos los puntos de vista, concluyendo: "Y así nos queda, amigos míos, / esperar (muy extrañamente) cosas / que de momento parecen pura ficción sin sentido; / pero pronto volveremos a nuestra antigua convicción. /Esto, pensé, para acortar el tiempo / Sería la mejor pantomima". En estas pocas páginas *Tieck* produce una obra con muchos aspectos de sentido que se dirige en última instancia contra la esperanza cristiana de la vida eterna (como principio y fin del "teatro del mundo") y que reduce la dimensión teatral de la existencia a la vida tal como es aquí y ahora, con su esperanza, su hastío, su escepticismo y su decepción. No hay nada que ver, salvo la esperanza de ver algo. Así las cosas, se tiene razón al afirmar que el escenario no puede mostrar otra cosa que el aburrimiento y la falta de plenitud que caracterizan la vida cotidiana.

c. Horizonte

En nuestro análisis de los aspectos de la producción dramática y de la realización dramática, seguimos encontrando un horizonte dentro del cual se desarrolla la acción dramática y con el que se relacionan el dramaturgo, los actores y el público. Naturalmente, hay amplios sectores de la actividad escénica en los que la única preocupación es la demanda y la oferta de diversión, en los que el público permanece encerrado en su propia diversión (*Brecht* se refería al "teatro culinario", especialmente en relación con la ópera), riendo, riéndose o derramando algunas lágrimas ante la naturaleza demasiado humana del hombre. O simplemente puede seguir una sucesión de acontecimientos que también podrían reajustarse en una revista semanal. No es algo que debamos criticar o despreciar. Pero desde que existe el teatro, en todas sus épocas de esplendor -que se caracterizaron claramente por algo más que el aspecto comercial de las cosas-, la gente le ha pedido al drama algo más que esto. La gente ha buscado comprender la naturaleza y el significado de la existencia, cosas que no pueden leerse simplemente en su curso inmanente, sino que irradian de un trasfondo que hace estallar la bella y apasionante obra sobre el escenario -que de repente se vuelve interiormente relevante para el espectador- y que la relaciona con algo que la trasciende. *Julius Rütsch* lo ha expresado profundamente: el drama afirma que

> su mundo cerrado es un mundo independiente; tiende a convertir al autor en un mito, en un fondo extraño y sombrío sobre el que brilla, como una esfera suspendida, su propia existencia incorpórea. Y al mismo tiempo, precisamente al entrar en el "yo" dramático, uno se da cuenta de que limitar su reflexión a este "yo" la haría infructuosa. No sería más que una descripción que ni siquiera haría justicia a la profundidad de la impresión que produce la representación; porque en la representación el "yo" del escenario se funde con el "yo" del espectador, fundiéndose con la finitud viva de este último. De este modo, también apunta en la dirección opuesta, más allá de sí misma.19

Es decir, apunta hacia la intención del autor, y más allá de él, hacia el horizonte de todo sentido. El espectador, que en general está dispuesto a dejarse impresionar por el destino de los personajes escénicos, se ve de repente atrapado a un nivel más profundo de lo que esperaba: ya no es dueño de su propia participación; él mismo se ve cuestionado por su experiencia de la obra; se ve golpeado por "eso".

Este ser "golpeado" es lo que *Aristóteles* quería decir cuando describía el efecto de la tragedia como en virtud de *phobos* (miedo, horror) *andeteos* (pena sentida); los dos conceptos están relacionados. Según *Aristóteles*, el primero también contiene *tarache*: "una emoción elemental perturbadora de poder directo, suscitada por la idea de la amenaza inminente de un dolor intenso o de la aniquilación".20 Aquí podemos ignorar que la interpretación ético-humanitaria *de eleos* como "compasión" (corriente desde *Lessing*) distorsiona el sentido original;(21) incluso podemos dejar de lado la cuestión de si la catarsis lograda por las dos emociones es simplemente una purificación en el sentido de una purgación más o menos duradera, una sensación de alivio al concluir la tragedia; basta con que el objeto de este miedo sea toda la condición humana, con el resultado de que el espectador se asuste desde su posición de espectador y sienta que él también está profundamente amenazado. Y si esto es cierto para la auténtica tragedia, no lo es menos para la auténtica comedia: al reírse de la ridiculez del hombre, éste se ríe de sí mismo y permite que se le ponga en tela de juicio. Pero, ¿cuál es el horizonte en el que esto puede tener lugar?

También debemos recordar que el teatro es algo que se hace en público, aunque en nuestra época y en nuestros países los miembros del público se sienten unos junto a otros sin más relación que la compra fortuita de entradas. La interpretación de la existencia que se presenta es pública, incluso en lugares donde la dimensión religiosa se ha privatizado casi por completo. Pero es precisamente este aspecto público el que pone un nuevo signo de interrogación sobre la apertura

de un horizonte último. ¿Puede un teatro esperar que el público "privatizado" de hoy en día acepte tal apertura de horizontes en público? ¿Responderá este público a tal sugerencia? *Schiller* observó: "Seguramente será difícil para el escenario formar [*bilden*] a su público antes de que el público esté educado [*gebildet*] para su escenario"(22) - aunque más tarde tuvo una visión más favorable del público.23 Sin embargo, a largo plazo, la voluntad de abrazar un horizonte abierto parece irreprimible; el mero hecho de que el teatro se convencionalice como institución pública da lugar automáticamente a protestas. Esa protesta puede provenir de un escritor, de una compañía de teatro o de un público, donde la gente se une para exigir algo diferente, no contenta con ser alimentada con horizontes *sucedáneos* y no dispuesta a aceptar una conspiración para abreviar la realidad.

Pero, ¿cuáles son las marcas de este horizonte y cómo se abre ante nosotros? El teatro griego era una presentación dramática para los dioses; éstos se sentaban, invisibles, detrás y encima de la escena, y de vez en cuando uno de ellos podía dar un paso al frente o enviar a un representante al escenario. Pero también sabemos lo desgarrado que estaba este trasfondo; también se desgarraba dramática e incluso trágicamente, como en Prometeo, el Titán que, en su lucha contra Zeus, no pertenece del todo ni al mundo de los dioses ni al de los hombres.

Este mundo de dioses determina los destinos; su nombre más alto, que abarca todo en unidad, es Zeus, y sin embargo son los hombres, los poetas, los que están dotados de la palabra para este mudo mundo de dioses.24 Así surgen figuras del pasado mítico, que expresan su agradecimiento al poeta; éste les da la última palabra en nombre de las *urnas -como* al final de *la Oresteia-, pero* en realidad es él mismo quien las pronuncia. O bien (para no simplificar demasiado algo que está lleno de doble sentido), hace brotar estas palabras de su propio poder más íntimo, como "Atenas", al tiempo que las recibe agradecido de "Atenea".

La frontera entre los hombres y los dioses sigue siendo opaca, como la que existe entre los propios dioses, cuyos campos de influencia se restringen mutuamente, produciendo siempre tanto confianza como sospecha. Esta doble relación persiste entre los filósofos incluso después del proceso de desmitificación; el horizonte permanece escindido: por un lado, una "providencia" casi personal (sucesora de Zeus y de los dioses tutelares personales y nacionales) y, por otro, un "destino" impersonal y, por tanto, despiadado, que de un modo u otro

ejerce una autoridad subordinada al tiempo que tiene poder sobre todo lo que nace y muere. El dualismo entre providencia *(pronoia, providentia*) y destino (*heimarmene, fatum, fortuna*) permanece abierto en las tragedias de *Séneca*, que transponen los clásicos griegos a un modo filosófico. Y si el mundo del destino se experimenta en innumerables máscaras de muerte como una amenaza constante para la vida, el estoico sólo puede refugiarse en la autoridad de la razón, que es superior a la muerte y es simultáneamente lo más elevado y lo más divino y lo más interior y lo más humano.

En el mundo antiguo, la mirada del espectador hacia el horizonte de la tragedia debe permanecer oscurecida: todo el reino del hombre mortal puede proporcionar un escenario para grandes acontecimientos y acciones, pero no contiene ningún punto fijo al que el corazón pueda apegarse, donde el pensamiento pueda llegar a descansar. La cuestión crucial sigue siendo: ¿Hasta qué punto puede la "providencia" servirse del "destino" si queremos penetrar en el primer plano sin sentido (terreno que parece, al menos, perdido) y buscar signos de un sentido oculto? Sin embargo, una idea como ésta sólo podrá afirmarse seriamente allí donde el horizonte último de la "providencia" no sólo se *entienda* como poder omnipotente en estado de reposo, sino también se crea en él, en una apertura al mundo que también toma iniciativas en él: es decir, en el cristianismo.

En el mundo antiguo, el horizonte permanecía velado porque tenía una doble ambivalencia; estaba dividido internamente y, por tanto, no estaba clara su relación con el hombre: ¿se mantenía alejado de él o estaba de su parte? Así pues, la actitud de *Séneca* en sus tragedias sigue siendo, en última instancia, dualista: despierta nuestro interés retratando una pasión terrible y destructiva en el reino sujeto a la muerte, pero la pasión sólo puede superarse mediante la negación total y la huida al mundo superior no dramático y al mundo de la interioridad. El tema de la providencia frente al destino continúa en la cristiandad a través de la tremenda influencia de la idea de Fortuna (desde *Boecio*) en la Edad Media cristiana, y a través de *la* influencia *de Séneca* en el drama cristiano, que comenzó en el siglo XIV. Sus efectos son igualmente fuertes en las historias *de Shakespeare* como en los dramas y comedias de *Calderón*. En ambos poetas cristianos, sin embargo, el dualismo puro -que como tal sólo puede producir "terror y dolor"- deja paso a una misteriosa interacción entre las dos esferas que nos permite intuir, tras la superficie del destino, algo de esa providencia que la vista nunca puede penetrar, a saber, en la relación entre la culpa y la gracia. La gracia es aquí la alternativa omnímoda a la expiación, que sólo podría significar un despiadado restablecimiento del equilibrio en el ámbito del destino, o bien el propio método del hombre para hacer frente a la culpa por su propio poder. El drama cristiano puede representar la interacción de las dos esferas de maneras muy diferentes: en *Calderón,* por ejemplo, Fortuna puede aparecer como una especie de "diosa" impredecible, interna al mundo, con su amenazadora rueda giratoria.(27 25) Pero el dominio que ejerce, o su determinismo a modo de horóscopo, puede

resquebrajarse como resultado de la combinación de la persona ("libre albedrío") y la providencia divina, y reintegrarse como una clemencia en un contexto superior.(26) En *La vida es* sueño tenemos la representación más magnífica de la superación del destino.Hay analogías en *Shakespeare, Corneille* y *Racine*.

El drama cristiano plantea un horizonte que, en virtud de su idea clarificada de Dios, tiene un efecto más unificado que el del mundo antiguo, pero al mismo tiempo su contexto dramático infinitamente profundizado (que abarca al hombre y a Dios) es paciente de interpretaciones ocultas y diversas. En la tragedia griega era posible que un dios saliera del fondo invisible de las deidades observadoras y apareciera en escena; podía proclamar pensamientos e intenciones divinas, pero sólo como individuo, no en nombre de todo el mundo divino. Cristo, el Hijo de Dios, no es una encarnación cualquiera: es la única encarnación, que revela toda la mente de Dios. Dios Padre, que lo envía, permanece en un segundo plano como verdadero "espectador" ante el cual se representa "el gran teatro del mundo"; pero como Padre e Hijo son una sola cosa, este papel de espectador por parte de Dios no puede separarse de su entrada en la acción en el escenario. Y cuando el Espíritu procede del Padre y del Hijo y es insuflado en la Iglesia de Cristo, algo de Dios mismo habla en boca de los actores. El pacto finalmente estoico y neoplatónico del mundo antiguo entre lo más interior del hombre, por un lado, y lo divino, por otro, vuelve de nuevo, ahora limpio de panteísmo. Ahora, como antes, el horizonte en el que se desarrolla la obra no es en absoluto un fondo ajeno que relativiza toda la obra en primer plano al nivel de una futilidad sombría (y esto es lo que era, en última instancia, en el mundo antiguo posterior, donde, como "providencia", ofrecía un horizonte de sentido superior al juego del destino); ahora, con una dimensión dramática que irrumpe desde el Absoluto mismo, sale al encuentro de la obra humana y le imparte un destino último, actuando junto al hombre, desde dentro. Hay que reconocer la singularidad de la concepción cristiana del horizonte: En él, y sólo en él, irrumpe el sentido (de modo oculto, discernido por la fe, en y a través del tropiezo de la Cruz de Cristo) desde la profundidad del horizonte e informa toda la acción en primer plano del juego del mundo. Por el momento, dejamos de lado la cuestión de hasta qué punto y con qué profundidad esta visión fue capaz de dar forma al drama de un modo cristiano. Sin embargo, podemos conjeturar de antemano que una dimensión dramática que procede del horizonte de Dios y se implanta

en el mundo, comprendiéndolo y juzgándolo todo dentro del mundo y conduciéndolo hacia su sentido redentor, es tan singular y exuberante que sólo puede reflejarse de forma fragmentaria y entrecortada en el escenario. Los ojos humanos nunca pueden captar como un todo el drama que se despliega desde el horizonte sin falsear las proporciones; lo hace para establecer una norma útil para el drama intramundano. El "Gran Teatro del Mundo" *de Calderón* se representa ante un *Padre-Dios* que observa la obra y finalmente actúa como juez; este fin hace que aparezca la Eucaristía del Hijo, pero por lo demás el Hijo desempeña su papel de forma invisible en el escenario del mundo; es cierto que su "Espíritu" se expresa en el título de la obra (*Obra bien, que Dios es Dios*), y es recordado de vez en cuando por la "Ley", pero permanece extrañamente externo a los actores. Frente a esto tenemos los grandes dramas martiriales de *Calderón* y de todo el teatro barroco; su grandeza radica en tomar la clemencia de *la* muerte de Cristo como centro del horizonte, pero al hacerlo corren el riesgo de considerar esta muerte como algo que el hombre mismo puede acometer (en una vena estoica). Esto es lo que ocurre en *El príncipe* constante; el príncipe tiene conocimiento previo de su canonización y de hecho la anuncia. En otras palabras, el peligro es que se conceda a la muerte humana la misma importancia que a la muerte única del Hijo de Dios. El peligro estriba en que la gente olvide, en mayor o menor medida, que en términos cristianos el Espíritu sólo está disponible para el mundo a través del drama de la muerte y resurrección de Cristo. *Lessing* dice que el propósito de la tragedia es despertar la piedad en el público (la piedad es para él el núcleo de la perspectiva humanitaria); el drama clásico y humanitario de *Weimar* se desarrolla en esta línea, para acabar siendo absorbido *por la* estética *de Hegel* (y su sistema total del "espíritu"). De este modo, como se ha mostrado de forma muy penetrante,(28) todo el horizonte se incorpora al sujeto, es decir, al sujeto total del Espíritu del Mundo, que se afecta y observa a sí mismo en sus dimensiones dramáticas interiores. En este sujeto total la diferencia entre espectador, escenario y horizonte se sumerge en la identidad.

Para el creyente cristiano, el horizonte abierto por Dios contiene así una riqueza inimaginable de puntos de vista diferentes dentro de la unidad, pero esta unidad nunca está completamente disponible para el dramaturgo porque, esencialmente, es *la* unidad *de Dios*, dramáticamente revelada. El drama cristiano, por tanto, sólo puede actuar *en presencia de* Dios, sabiéndose abrazado por Él; nunca puede

permitir que el drama que fluye desde el horizonte sea absorbido por el drama que presiona hacia el horizonte. Este es un peligro casi inevitable para el escenario cristiano; es la razón de la fragmentación del drama en la era postcristiana, donde los tres focos entrelazados del horizonte se separan, tan lejos, de hecho, que cualquier idea de que la obra se refiera a un horizonte real y trascendente se vuelve en sí misma cuestionable. Pero puede ser que esta misma fragmentación del horizonte cristiano único (y trino) en varias piezas indispensables y, sin embargo, irreconciliables, apunte en realidad al horizonte único que el hombre mismo no puede construir. A esto llegaremos en la parte teológica del presente trabajo.

Todo drama postcristiano puede considerarse como un fragmento de un drama que presiona hacia el horizonte cristiano. Porque ahora, como entonces, el drama se representa frente a una autoridad última, supraindividual, que juzga entre el bien y el mal y que está representada en el hombre por la voz de la conciencia, incluso si el tema que exhibe esta distinción es puramente secular, enteramente no religioso, e incluso si el horizonte está envuelto en el anonimato. Un fragmento semejante es ese drama postcristiano que toma la muerte como punto cardinal absoluto, en cualquiera de sus misteriosos significados (liberación, expiación, sustitución, acto último, puerta hacia un futuro transformado, etc.). No en vano, los restos de idealismo en las obras de *Schiller*, por ejemplo (la creencia de que el "yo" empírico y mortal puede ser superado por el poder de lo ético e inteligible), se aferran tan estrechamente a los temas cristianos: proporcionan la resonancia necesaria. Todo, en definitiva, debe considerarse como un fragmento cristiano -quizá apenas reconocible- que reclama la transformación del corazón de los individuos y de la sociedad y sus condiciones y estructuras. (De este modo, todo el horizonte hacia el que avanza la acción dramática se desplaza hacia un futuro que el hombre debe esperar y por el que debe trabajar. Esta "horizontalización" del horizonte es la consecuencia de esa "absolutización" de las perspectivas del Espíritu que nos llega de la Ilustración (*Lessing*) y de *Hegel* y encuentra su continuación lógica en *Marx*. El "Absoluto" se convierte en un "deber" que debe inocularse en la conciencia total del hombre para que pueda llevar a la práctica esta nueva realidad. Los críticos del marxismo siempre han sido conscientes de que esta visión es sólo fragmentaria y que, como tal, debe mostrarse como una empresa utópica, es decir, que no tiene cabida en el mundo real y ejerce una influencia destructiva sobre lo

que tiene cabida en él. Tal crítica (compárense *los* ataques *de Ionesco* a *Brecht*) es válida, aunque los propios críticos no tengan ningún horizonte más creíble que ofrecer y se nieguen positivamente a presentar uno (*Beckett*). No obstante, *el* arrebato de Brecht al final de su *La buena mujer de Szechuan*, con su estridente sucesión de signos de interrogación,(29) así como la sofocada ausencia de toda palabra humana y de todo gesto significativo en las últimas obras de *Beckett*, muestran con suficiente claridad que, donde no hay salida, sigue habiendo un horizonte, que emite algo así como una luz de sentido.

Ante esta fragmentación del horizonte en la era postcristiana podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Cómo puede el teatro, como institución pública, reunir a personas que tienen visiones diferentes del mundo? ¿Qué es lo que une a estas personas que acuden con una expectativa activa y dispuestas a "entrar" en la acción? ¿Bajo qué denominador les une la representación? Hace mucho tiempo que el teatro dejó de tener un público homogéneo, como el que tuvo el teatro barroco y sobre el que pudo ejercer una influencia deliberadamente didáctica (compárese con el "despiadado poder formativo" del clasicismo francés)30. Sin embargo, sigue teniendo el poder de colocar al hombre en situaciones agudas e ineludibles que lo desnudan y lo enfrentan a la pregunta ineludible: ¿Quién es él, ese ser que existe en una terrible finitud? Su situación en el mundo es dramática; aunque intentara ocultársela a sí mismo, el escenario le enfrentaría a ella. No es poca cosa. No es un acto cultual, pues la pregunta "¿Qué es el hombre?" no obliga al espectador a dar una respuesta definitiva. Pero es un acto público en el que, a través de la participación del público, se produce algo así como una "comunión". Se podría pensar en el teatro como una especie de institución ecuménica: no se acerca demasiado a ninguna forma confesional en particular, ni tampoco aspira a una versión común diluida; señala las diferentes creencias hacia delante y hacia arriba, hacia una unidad que en la actualidad es inalcanzable. Esta unidad reside en el contenido más grande que la vida de la obra representada. "Consintiendo libremente en la ficción dramática, las diversas formas de creencia convergen hacia el universo propuesto, olvidando ideologías y opiniones personales"31 Además, "el equilibrio sólo se hace posible mediante un compromiso con respecto a la ambivalencia del acontecimiento escénico, en el que las fuerzas contradictorias se miden entre sí y alcanzan un equilibrio flotante"(32)."32 No se nivelan en absoluto en la dureza y el pluralismo de la vida cotidiana; pero

aquí es un lugar en el que cada propuesta de solución tiene que reexaminarse ante la pregunta planteada públicamente.

Hemos indicado la amplitud y profundidad cristianas del horizonte, lo que demuestra que las perspectivas postcristianas no son más que fragmentos del mismo. Podemos ir más lejos y sugerir que el verdadero ecumenismo -por anónimo, inconsciente o incluso rechazado que sea- tiene lugar dentro de este horizonte tan abierto.

Excurso: Brecht e Ionesco

En todo lo que hemos dicho en las dos secciones anteriores, la voz de *Bertoh Brecht* se ha oído de fondo como un transmisor de interferencia de radio. Hemos hablado como si no existiera su crítica radical al teatro burgués de la evasión y la ilusión, como si nunca hubiera sustituido el teatro dramático por el teatro épico, de lo que resulta lógicamente su nueva teoría del arte dramático (es decir, que ya no consiste en que el actor "se sienta dentro" de su papel [empatía], sino que exige una distancia consciente entre ambos, de modo que el personaje interpretado sólo se "muestre", y pueda así entregarse al público para su valoración crítica).

La red que *Brecht*[1] teje incansablemente se compone de diversos hilos difíciles de desenredar. Debemos aislar los más importantes para valorar la pertinencia de sus objeciones críticas. Al igual que *Pirandello, Ionesco, Dürrenmatt* y otros, considera que la situación mundial ha puesto un signo de interrogación sobre toda la actividad teatral. Sus sugerencias sobre cómo superar la crisis suenan más decididas, pero son precisamente sus mejores esfuerzos creativos los que contradicen secreta o abiertamente su teoría.

Mientras que *Diderot* se había opuesto a la técnica de la "empatía" del actor por razones puramente estéticas, *Brecht* la rechaza basándose en una crítica vehemente de la necesidad de empatía del público (de clase media): el público quiere ser "transportado" a un estado en el que "mire fijamente" al escenario como si estuviera "embelesado" -un término que procede de la "edad media de las brujas y los clérigos". Quiere "entregarse a emociones vagas pero poderosas"(2), dejar de lado "toda contención"(3), utilizar el teatro puramente "estético", como "medio de placer"[4], y buscar "ilusiones más que experiencias, querer desmayarse más que elevarse, ser engañado más que iluminado"(5). Todo esto, según *Brecht*, caracteriza el final de una época y es sintomático de la resistencia al comienzo de la siguiente. Pero hemos entrado en la era científica y, por tanto, "se nos desafía a adoptar, no

una postura pasiva que carezca de voluntad y se apoye en la magia y la hipnosis, sino una actitud crítica"[6]. Puede que las artes dramáticas procedan originariamente de la práctica cultual, pero hoy deben "liquidar los vestigios de su pasado cultual que aún se aferran a ellas desde tiempos pretéritos; también deben abandonar el estadio en el que ayudaron al hombre a interpretar el mundo y entrar en el estadio en el que pueden contribuir a cambiarlo"[7]. Así pues, el programa *de Brecht* ya está adumbrado.

Se basa en la idea de que la ciencia ha dado al hombre poder sobre la naturaleza, pero que, hasta ahora, no ha sabido aplicar enérgicamente ese poder a las condiciones sociales de las que -ayer, hoy o mañana- depende el destino del hombre. Además, "los grandes temas de nuestro tiempo. . . el desarrollo de la industria a escala descomunal, la lucha de clases, la guerra, el comercio mundial, la lucha contra las enfermedades" no pueden ser representados por el viejo teatro, "no, al menos, de una manera adecuadamente grandiosa"[8]. Para hacerlo sobre el escenario, tanto el autor como el actor necesitan una nueva técnica, la técnica de la demostración distanciada e informativa (= "teatro épico"),[9] y el público necesita un nuevo enfoque, es decir, la reflexión. En lugar del individualista "teatro de la diversión" tenemos el teatro sociodidáctico[10]. Ya no se abordan los sentimientos, sino la razón[11]. Hoy en día el hombre lo arriesga todo. ¿Cómo podría querer evitar el compromiso, y precisamente en el teatro?[12]

Hay que reconocer que hay mucho en lo que *Brecht* dice aquí, sobre todo porque siempre se cuida de restablecer el equilibrio. Tras rechazar el teatro de la pura euforia (a la *Wagner*), restablece en gran medida la conexión con la postura racional y también crítica del griego y del público barroco, reconociendo que la razón y la emoción no se excluyen mutuamente y que el sentimiento noble y humano está impulsado por la perspicacia racional(13). Tampoco existe oposición, en principio, entre el enfoque del artista y el del crítico;(14) en este sentido, el teatro también puede denominarse "escuela de las emociones".(15) En lo que respecta al público (y a todo el proceso teatral), *Brecht* exige cada vez más que la "instrucción" vaya de la mano del "entretenimiento";[16] subraya que, para *Schiller*, el teatro era, en efecto, una "institución moral", un "lugar de edificación",[17] pero que también lo consideraba "con toda seguridad una institución placentera".[18] La razón por la que el teatro moderno es tan poco alegre[19] es que no contiene nada que aprender, ninguna distinción que

establecer. Por otra parte, *Brecht* no acepta la objeción de que la función demostrativa del actor hace que su actuación no sea natural o comprometida y que simplemente se yuxtaponga al personaje que representa, sin implicación emocional. (Así, en *Brecht pervive el* argumento *de Diderot* ("La razón purifica nuestros sentimientos", "la oposición entre razón y emoción sólo existe en la mente de los irrazonables")[20] *Brecht* tampoco prescindirá totalmente de la "empatía", sobre todo en los ensayos[21] El actor no debe estereotiparse, "no debe perder naturalidad",[22] su actuación debe mostrar "plena corporeidad".[25 23] En determinados personajes puede utilizar "efectos derivados de la empatía",[24] pero "no debe permitirse ni por un momento transformarse totalmente en el personaje"; no debe "simplemente vivir el personaje".Desde muy pronto (1930), y cada vez más a lo largo del tiempo, *Brecht* señala el arte asiático, y en particular el chino, del drama demostrativo,[26] y también menciona -aunque sólo en aras de su objetivo didáctico- tanto "el juego de misterio medieval como el teatro clásico español y jesuita".[27]

Estas referencias a la historia y esta matización de una teoría del drama que sitúa fundamentalmente al actor *al lado*, y no *en* su papel, no pueden ocultar, sin embargo, que en *Brecht* esta teoría tiene una raíz específica, sobre todo porque él mismo percibe "cierta *contradicción* aquí"[28] que intenta resolver. No se trata sólo de la contradicción de que el actor desarrolle sentimientos que no son necesariamente los suyos (paradoja *de Diderot*), sino también de que "no está interpretando un papel", sino sólo "dando instrucciones", "citando a un personaje", "siendo testigo de un proceso". Esto es sintomático de todo un complejo de problemas asociados al teatro brechtiano.

Sencillamente, la contradicción básica es que *Brecht*, como marxista, cree en el determinismo materialista y, sin embargo, al mismo tiempo apela a la libertad humana para decidir cambiar las condiciones imperantes. En su célebre "lista de dos columnas", en la que se comparan las formas dramática y épica del teatro, se dice que la épica "obliga al espectador a tomar decisiones" (en lugar de producir "sentimientos" como el teatro dramático); pero también dice que muestra "lo que el hombre *debe* hacer" (en lugar de "lo que el hombre *debería* hacer", como hace el teatro dramático). En el teatro dramático "el pensamiento determina el ser", mientras que en la epopeya "el ser social determina el pensamiento"[29]. A pesar de este "debe", *Brecht* convoca continuamente al espectador a tomar decisiones libres, y se

supone que el actor se distancia del personaje que muestra para que "el público quede perfectamente libre"[30]. El público "debe poder interponer su propio veredicto"[31], porque en la obra se hace evidente que lo que se muestra no es necesariamente así. "El espectador del teatro dramático dice:. . . Las cosas deben ser siempre así", ésta es eternamente la situación humana. "El espectador del teatro épico dice: . . . Esto debe acabar. El sufrimiento de este ser humano me conmueve profundamente porque podría haber una salida para él"[32] Y esto es precisamente lo que debe mostrar el actor: debe haber "algo concreto, algo único en el personaje que interpreta, que le haría capaz, dentro de unos límites sociológicos determinados, de responder de otra manera".(.(35) 33) El actor debe cuestionar y tener un enfoque crítico del personaje que interpreta,(34) y debe mostrar la no necesidad de las acciones del personaje, revelando así en el fondo también la otra posibilidad opuestaEl postulado de que las circunstancias "deben ser cambiadas" es tan fuerte que provoca forzosamente el "pueden ser cambiadas", no sólo en lo que respecta al presente y al futuro, sino también en el pasado retratado. El propósito de todo esto, en la teoría dramática *de Brecht*, no es convertir al público en un colectivo que disfrute de sí mismo, sino llevar a los espectadores individuales a decisiones personales: "polariza al público"[36]. Crea "conflicto en el auditorio"(37).

Llegados a este punto, debemos preguntarnos de dónde sacó *el* ser humano *de Brecht* esta libertad, ya que, incluso antes *del* periodo comunista de Brecht, había sido totalmente privado de ella en cualquier sentido personal, en favor de un azar impersonal. Era el destino de Brecht rescatarse a sí mismo y a su ser humano de todas las adicciones culturales, pero sin tener adónde ir. Se desprende violentamente de una burguesía en decadencia, para comprometerse con un socialismo que, con la llegada del Tercer Reich, vuelve a convertirlo en extranjero y emigrante; en su madurez nunca se identificó totalmente con él. Se trata de una libertad negativa, resistente a todas las fascinaciones modernas: la libertad de no estar en casa en ninguna parte(38). Sus primeras obras habían inflado al hombre hasta convertirlo en un monstruo de azar total (*Baal*) o de vitalidad amoral (*Im Dickicht der Städte*), que estaba destinado a colapsar en el anonimato de Galy Gay en *Mann ist Mann, quien*, al ser nulo en términos de personalidad, puede ser fácilmente transformado en un papel diferente, incluso en el de un héroe de guerra fascista. Es bien sabido que *Brecht* se avergonzó más tarde de esta obra;[39] pero

debió de avergonzarse aún más de otra de sus obras, *Die Massnahme (Las medidas tomadas*), en la que utiliza esta casualidad negativa (el hecho de que el hombre no sea nadie) como base para la decisión absoluta del joven camarada de aceptar la línea del partido. La obra, representada por primera vez en el Grosses Schauspielhaus de Berlín en 1930, dividió a la clase obrera entre el público. *Brecht* cambió algunos pasajes para la primera publicación,[40] y en todas las ediciones posteriores el texto es "aniquilado", quedando como "un torso lamentable".(41) ¿Cuál era la idea central de la primera versión? Era que la decisión concreta del partido es una "convocatoria" dirigida al individuo; a través de ella se personaliza, es decir, se hace útil para la norma absoluta de "cambiar el mundo":[42] el "nadie" se convierte en sí mismo en y a través de esta convocatoria. Aquí tenemos, sin duda, la contrapartida, creada por el "teatro ateo" del marxismo[43], de la relación cristiana entre el ser humano creatural y la llamada que le llega del Dios personal y le dota de una misión. La diferencia aquí es que el absoluto personal se convierte en una orden impersonal; el programa no descansa en un hecho histórico (Cristo), sino en un futuro que está por crear; y la obediencia total, que el hombre ha de prestar si quiere ser una verdadera persona, no la presta alguien que ha sido creado libre, sino un "nadie", cualquiera.[44] El joven camarada de *Die Massnahme*, sin embargo, no se limita a cumplir la orden de forma funcional, sino que actúa como un ser humano libre y responsable al decidirse en contra de ella. En tres ocasiones, durante su misión, se siente abrumado por la compasión, la ira y la indignación ante la flagrante injusticia hacia los pobres, y toma partido por ellos. Al hacerlo, transgrede la fría directiva del partido, que adopta la visión a largo plazo. El sufrimiento actual es "monstruoso", mientras que los "clásicos" (*Marx* y *Lenin*) hablan de "métodos que se apoderan de la miseria en su totalidad". "¿Significa eso que los clásicos no son partidarios de acudir inmediatamente en ayuda de todas y cada una de las angustias?". "-No." "-Entonces los clásicos son inmundicia, y yo los destrozo. Porque es el ser humano vivo el que clama, y su miseria rompe todos los diques de la doctrina." El joven camarada anuncia que está "totalmente de acuerdo" con ella, para hacer "sólo lo que es humano". Pero antes había estado de acuerdo con la orden que exigía la obliteración de todos los rasgos personales, por lo que en última instancia también debe estar de acuerdo con que sus camaradas lo fusilen como culpable y lo arrojen al pozo de cal.

Aquí se nos muestra una contradicción inextricable entre dos valores absolutos; *Goethe* y *Schiller* habían visto en ello la esencia de la tragedia. En este sentido, *Die Massnahme* es quizá la única tragedia comunista genuina[45], algo que *Brecht* reconoció, lo que le llevó a mutilar la obra e impedir que volviera a representarse. Ya no debería haber tragedia pura en el escenario comunista, pues siempre se vislumbra una salida[46]. Así, las situaciones trágicas del pasado deben ser explícitamente "historizadas"; debe demostrarse que la falta de "salida" en aquel momento era sólo relativa. Es cierto que en *Mutter Courage* existe una contradicción trágica que no puede ser resuelta por los personajes, pero sí por la sociedad[47]. Pero, ¿cómo debe actuar el individuo si, como el joven camarada, se ve confrontado a una angustia aguda y quiere responder eficazmente a ella? *Der gute Mensch von Sezuan (La buena mujer de Szechuan*) responde con esa esquizofrenia que caracteriza las obras de teatro de *la* madurez *de Brecht*;[48] para poder cultivar, como Shen Te, la alegría de la bondad, la misma "persona" debe aparecer a veces como Shui Ta, encarnando la dureza y el egoísmo. Es su "deber" hacerlo, pues sólo así puede cumplir las condiciones de su bondad. Shui Ta es la ley despiadada que encarnan los camaradas en *Die Massnahme*. Un año después de *Der gute Mensch, Brecht* escribió *Puntila*, que muestra la incompatibilidad de los dos "yoes" a la inversa: al terrateniente le gustaría ser bueno, pero en la sobria realidad no puede; necesita la irrealidad utópica de la embriaguez. Aquí desaparece el criterio absoluto de transformación del mundo; no vemos cómo Puntila podría avanzar hacia una fusión de sus modos contradictorios de aparición. Y cuando, en *Der kaukasische Kreidekreis (El círculo de tiza caucásico*), la dicotomía parece finalmente superada, es sólo porque toda la historia se toma como un cuento de hadas. (Incluso contiene el interludio de la "justicia humillada" -Azdok-, que recuerda la tradición de las obras de misterio).(49)

Vemos, por tanto, que en *Brecht* la dialéctica marxista se topó con un concepto de la persona que ya había sido destruido; la capacidad del hombre para ser cualquier cosa, enfrentado a esta dialéctica, hizo que se encontrara indefenso[50] ante este criterio autodenominado absoluto; tuvo que sufrir esta dialéctica externa e internamente, lo que le produjo esquizofrenia. Pero esta misma definición del sujeto hace dudoso el horizonte original del drama: este horizonte era totalmente inmanente a la acción escénica, a saber, una humanidad obediente al programa marxista y técnicamente equipada para transformar el

mundo. Lo que antes definíamos como horizonte ya no existe en absoluto. Pero ahora este horizonte puramente "horizontal" es cuestionado existencialmente por los personajes esquizofrénicos: ¿Cómo tienen derecho los camaradas de *Die Massnahme* a matar a su compasivo colega sin someterse a su cuestionamiento? *"Die Massnahme*" sólo se da cuenta a medias. . la tragedia ideológica; de las dos posibilidades trágicas sólo la del joven camarada se hace realidad", y la tragedia de los agitadores sigue siendo potencial. ¿Quién sabe si estos últimos no se convertirán en los "enanos complacientes" (de la obra de *Galileo*) que "pueden ser contratados para hacer cualquier cosa"?[51] Aquí se critica a la directiva del partido porque sólo apunta al futuro, sacrificando a él toda la tragedia del presente; si se reconociera esta crítica existencial de la ideología, volveríamos a ver, tras el horizonte manipulado por manos humanas y proyectado hacia el futuro, el verdadero horizonte trascendente y vertical. Esta es la autoridad a la que apela el grito aquí y ahora de Mutter Courage y Shen Te.

Sin embargo, en ese caso, a pesar de todas las enseñanzas sugerentes y en primer plano de *Brecht* sobre el nuevo teatro, la finalidad ideológica última de la *Verfremdung* (el "efecto de alienación", según el cual se prohíbe al actor asumir realmente su papel) empieza a tambalearse; pues la persona humana no es ni un todo y nada fortuito ni un enfermo esquizofrénico, sino una persona con auténtica libertad que puede asumir la responsabilidad de sí misma y, sin renunciar a su yo, aceptar una misión de servicio.

Se puede establecer una fructífera comparación entre *Brecht* y *Eugène Ionesco*, sin duda el único dramaturgo moderno de la misma clase que *Brecht*, y que se opuso sistemáticamente a él. Sin embargo, partiendo de un punto de vista opuesto, tampoco él alcanzó la dimensión dramática.

Ionesco[1] se comprende mejor allí donde es inequívoco, es decir, cuando rechaza categóricamente no sólo la ideología comunista, sino cualquier otra. Esto hace que sus obras de contradicción existencial sean inteligibles, incluso cuando van hasta el límite de la autoaniquilación. Al menos ocasionalmente, su técnica dramática supera este proceso y alcanza una translucidez definitiva.

Todo puede ser explicable una vez que se acepta la existencia como un hecho, pero este hecho sigue siendo objeto de un asombro infinito[2]. Es "lo más improbable" que existe, tanto por la altura que alcanza sobre el vacío como por la forma en que el vacío lo amenaza

constantemente desde dentro(3).(7 3) Lo más incomprensible es que / soy, que soy *yo*,4 frente a la certeza de la muerte, que, aunque me pone fin, nunca puede borrar el hecho de que existí.(5) Externamente cada uno es reemplazable;6 interiormente cada uno es único.Cada uno está solo frente a su muerte, en el miedo a ella: eso es lo común al hombre.8 9 Sólo en el último nivel la dimensión externa, social, es lo común; lo que es mucho más profundamente común a todos es la dimensión no social.La existencia misma es el verdadero drama, pues convoca dos estados que se alternan sin previo aviso: un estado de plenitud abrumadora, de presencia, de dicha y ligereza flotantes, y un estado de vacío y amenaza, que se anuncia en medio del anterior estado flotante, convirtiéndolo en un inexplicable peso muerto.10 Los dos extremos están siempre relacionados: el anhelo (*Sed y Hambre*) de lo aéreo se experimenta forzosamente como una pérdida de peso sustancial, y la existencia en este mundo pesado, aburrido y cotidiano se hace insoportable por el impulso hacia la libertad y la plenitud. Al principio, el polo del "éxtasis" se representa en términos de vuelo ascendente (*Víctima del deber,11 Amédée, Un paseo por el aire*) o "luz",12 "euforia inefable",13 equilibrio, felicidad más allá de la comprensión,14 el recuerdo de las cosas olvidadas;15 pero a medida que avanza *la* obra *de lonesco*, más claramente se muestra que esta "trascendencia ascendente" es una ilusión. *En Un paseo por el aire*, desde las alturas más elevadas, Berenger observa todo el horror apocalíptico del mundo, y en *El asesino* la "ciudad de la luz" ya ha sido arrasada por un asesino sin sentido.(17 16) Lo que queda es transhistórico: "Ninguna sociedad ha sido capaz de aniquilar la tristeza humana, ningún sistema político puede liberarnos del dolor de la vida, del miedo a morir y de nuestra sed de absoluto"Nótese esta última expresión: a través de las contradicciones de la existencia y sin ser saciada por ella corre la sed de Absoluto. Conceptualmente podemos distinguir dos etapas. En primer lugar, la cualidad de la existencia al borde del vacío: "La extrema fragilidad y cuestionabilidad del mundo: como si todo existiera y no existiera simultáneamente, oscilando entre el ser y el no ser. Este es el origen de mis bromas trágicas"18: "Y sin embargo, y sin embargo: existimos. Tal vez haya una razón, más allá de nuestra racionalidad, para nuestra existencia: eso también es posible"19 La insustancialidad de la realidad incita nuestra sed, "la búsqueda de una realidad sustancial, olvidada, innominada"(20) Pero entonces, sobre todo cuando nos damos cuenta de que tenemos que morir, se manifiesta un elemento de falsedad: "¿No tenemos la impresión de que

la realidad es falsa, que no nos corresponde? ¿Que este mundo no es nuestro mundo real? . ¿No estamos hechos para comprenderlo todo y, sin embargo, comprendemos muy poco? ¿No estábamos hechos para vivir juntos y, sin embargo, nos despedazamos unos a otros? No queremos morir, así que debemos haber sido creados para ser inmortales. Pero morimos igual. Esto es espantoso y no puede tomarse en serio"(21).

Para *Ionesco*, la existencia es una contradicción.(22) Al final, cuando Berenger consigue seguir las pistas que conducen al "asesino" que mata sin sentido en el corazón del mundo, clama por "algún punto común, algún lenguaje común",23 por algún tipo de acuerdo, por precario que sea. Pero no lo hay. La obra termina con desesperación respecto al "sentido de la vida", y en "pura contradicción". "Quizá el mundo en su conjunto carezca de sentido, y quizá tengas razón al querer volarlo por los aires". La existencia, *vivida* como contradicción, es ahora *concebida* y explicada como contradictoria. "¡Qué contradicción! ¡Qué disonancia entre el pensamiento y la vida! Entre yo y yo!"24 Puede que la contradicción sea entre diferentes estratos de conciencia,25 pero no obstante todos están dentro de mí: "Me veo desgarrado por fuerzas ciegas que surgen de las profundidades de mí mismo y luchan juntas en un conflicto desesperado, sin salida. Parece que me identifico con una u otra, aunque sé que no soy del todo ninguna de las partes en conflicto -¿qué quieren de mí? porque no puedo saber quién soy, ni por qué existo"26. *Para Ionesco*, sin embargo, esto es lo que produce el drama: "Estas contradicciones se desgarran violentamente entre sí y así dan vida al drama"(27)."Debemos desarrollar un doble modo de pensamiento que implique una intención y su opuesto, conscientes de que, cuando deseamos algo, también (y sobre todo) deseamos su opuesto; debemos adoptar [*instalar*] todo este complejo con su contradicción interna"28 En lo que respecta al drama, se deduce que el autor no puede ni debe comprometerse en ninguna instrucción,29 sino que debe dar un testimonio, y además contradictorio: "Cuanto más contradictorio sea su testimonio, más verdadero será"(30). "Hay que dejar que las contradicciones se desarrollen con toda libertad; probablemente los antagonismos se enfrentarán automáticamente y formarán así un equilibrio dinámico"31.

Está claro, por tanto, que *Ionesco* propone un drama puramente vertical, contrario al drama puramente horizontal de *Brecht*. Lo realmente dramático (de hecho, lo único que lo es) es la existencia

misma en su estado primigenio, desgarrada entre opuestos. Mientras que para *Brecht* todo dependía de la fábula, a *Ionesco* no le interesa ninguna "intriga, ninguna historia individual. . . . El objetivo es producir la tensión dramática sin reforzarla con ninguna intriga genuina ni ningún contenido particular. . . . En su sentido limitado, la intriga dramática oscurece su aplicación real"(32)33. Lo que queda es "un ritmo, una progresión abstracta". "El teatro puro es esto: la confrontación mutua de antagonismos, oposiciones dinámicas, el choque infundado de voluntades opuestas"(34)."El drama debe "purificarse de toda lógica en sus conflictos", dejándonos con tensiones puras "como en una pieza musical"(35). Esto es polémica, pues las diferencias en las experiencias de existencia de las personas son, al fin y al cabo, parte del contenido, y es este último el que proporciona la dimensión dramática. Contrariamente a *Brecht, Ionesco* afirma que "el teatro no puede ser épico, precisamente porque es dramático. . . . La obra de teatro consiste en una serie de condiciones o situaciones de conciencia que se intensifican, se desintensifican y luego se enganchan, ya sea para desengancharse o para terminar en una maraña insoportable"36 *Ionesco* es muy consciente de su similitud con *Strindberg*,(37) y en particular con "*Beckett*, ese Job contemporáneo"38 "En ciertos aspectos" su obra pertenece "a los existencialismos" y al expresionismo anterior.39

En efecto, el poder de expresión lo es todo para él; en su unicidad, en su originalidad, es el criterio de la verdad poética. "Lo que es original es verdadero"(40). La regurgitación de lo que ya se ha pensado y dicho no es verdadera41. "La subjetividad más profunda acabará por abrirse paso hacia lo objetivo"42. Por eso, la auténtica obra de arte no puede ponerse al servicio de ninguna ideología(43). Puesto que es "expresión de la vida, o es la vida misma, las ideas *proceden de ella*; la obra de arte no es emanación de una ideología"44, sino que descubre y prescribe sus propias reglas. Esto suena a poética *del Sturm und Drang*, pero no lo es: el originador no es el genio, sino la soledad (común a todos) de la "existencia en la muerte". Esta realidad primigenia sólo puede expresarse demoliendo continuamente los caparazones herméticamente cerrados con los que los hombres se rodean, derribando los muros ostensiblemente protectores. Los muros son siempre arrasados (*Délire à deux*),(45) aparecen agujeros (*Exit the King*), se sumergen calles, casas, "ciudades enteras, civilizaciones enteras".(47 46) La primera obra, *La soprano calva*, rasga el velo del lenguaje, para no encontrar a nadie detrás; es "la tragedia del lenguaje";las figuras

"están deshumanizadas, vaciadas de todo contenido psicológico, porque no tienen drama interior";[48] tampoco es cómico, pues en lugar de seres humanos expresándose tenemos en escena "figuras sin carácter, marionetas de paja, seres sin rostro", y el autor comenta: "No es fácil ser uno mismo, representar su propio papel"[49] . *En El nuevo inquilino*, el hombre moderno se ve sofocado bajo todos los objetos del confort moderno(50). En *Jacob* se nos muestra la omnipotencia de una tradición tribal vacía y de un eros complaciente. En la continuación, *El futuro está en los huevos*(51), se desenmascara al ídolo de la "producción" (en los sentidos sexual y tecnológico). *Víctima del deber* es aún más radical: la vida está ideológica y moralmente obligada a buscar, entre polos intrínsecamente imposibles, algo que no se puede encontrar (Mallot, compárese *con el Godot de Beckett*).

La lucha contra las ideologías[52] se vuelve teórica y se radicaliza en las obras de teatro, como demuestran dos obras maestras, *Rinoceronte* y *Sed y hambre*. *Rinoceronte* ataca la fascinación de la ideología nazi y se esfuerza por "desmitificarla" (palabra utilizada a menudo por *Ionesco*, sobre todo satíricamente), pero aprovecha este caso crudo y evidente para atacar toda ideología (por ejemplo, la del comunismo). Todos los personajes salvo Berenger se contagian, el lógico, el ambicioso (Jean), el periodista (Papillon), el conformista medio (Dudard), el socialista (Botard) que reivindica el derecho a desarrollarse[53] y finalmente también Daisy, la novia, que quiere estar en armonía con su entorno, con la mayoría. Sólo hay una persona que, incluso en la inseguridad de su existencia,[54] "no aceptará" la falsa seguridad(55) y toma partido por la verdad de la soledad absoluta. Berenger: "Sabes que tengo razón". Daisy: "No existe la razón absoluta. Es el mundo el que tiene razón, no tú ni yo". Berenger: "No, Daisy, yo tengo razón, y la prueba es que tú me entiendes. . . ...amor". Daisy: "Me avergüenza un poco que llames 'amor' a este sentimiento morboso, a esta debilidad del hombre y la mujer. No se puede comparar con el calor intenso, la energía inimaginable de todos estos seres que nos rodean"[56] También aquí, como en *Le tueur sans gages*, Bérenger está totalmente solo frente al poder superior del mundo. Pero, ¿qué considera *Ionesco* como ideología? Todo aquello que "pone límites", que "bloquea el horizonte",[57] proporcionando una fórmula prefabricada que vuelve inofensivo el enigma de la vida: "la moral, la teología, la política",(58) y también "la sociología",[59] la historia transformada en futurología[60] y todos los fanatismos(61) que se devoran mutuamente en su intolerancia.(62) Toda obra de arte genuina

puede interpretarse según cualquier ideología; puede "explicarse en términos marxistas, budistas, cristianos, existencialistas, psicoanalíticos",63 pero al hacerlo encadenamos su "libertad absoluta" y su "poder creativo",64 pues surge de una "intuición original" de la imaginación(65) que no debe nada a ninguna moda;66 "y sin embargo tiene una relevancia contemporánea única, rasgando constantemente el velo de la apariencia y destruyendo todo lo que se eleva."67

Esto explica *la* tenaz oposición *de Ionesco* a los "cuarteles brechtianos",68 contra la "bidimensionalidad", la "falta de profundidad", el "simplismo" de los personajes *de Brecht*.69 Así, ataca la reacción ideológica *deBrecht* (porque está anticuada)70 y la forma en que convierte "al actor en una pieza de ajedrez, una herramienta sin vida, sin fuego, sin implicación personal ni imaginación"(71) -y sobre la base de una teoría de la alienación que es contraria al teatro.72 En opinión *de Ionesco, Büchner* es mucho más contemporáneo que *Brecht*. (7476 73) Toda ideología es *pequeñoburguesa*, y esto vale tanto para el conformismo de la izquierda como para el nazismo;() evidentemente, ninguna revolución social puede cambiar en lo más mínimo la desesperanzada *condición humaine*;(75) de hecho, es un signo de odio hacia ésta.Incluso una filosofía como *la de Sartre* (que escribe obras de teatro para ilustrarla) pertenece a las ideologías.77 79 Todas ellas son "prisiones",(78) son "abstractas", mientras que la experiencia de la existencia es concreta.Las ideologías muestran lo injustas80 que son cuando se afirman aniquilando a todas las demás81 y provocan así que la existencia parezca absurda. Todas las ideologías alejan al hombre de sí mismo; la tarea del drama es desmitificarlas continuamente82. Tanto el teatro burgués como el comunista están "aislados de las fuentes profundas del alma humana. . . . No expresan más que su propia esquizofrenia"83.

Sin embargo, ¿qué podrá mostrar *Ionesco* en su propio escenario? Nada más que la contradicción fundamental de la conciencia del hombre de existir en el vacío, solo ante la muerte. Ha tenido que destruir la acción horizontal de interconexión (la "intriga"), pero también ha destruido a la *persona* yendo detrás de todo lo que significaba el "personaje" para buscar la identidad de la conciencia existencial (que es "siempre mía").84 Nicolas d'Eu proclama su manifiesto: "Llevaré la contradicción al terreno de la no-contradicción, y la no-contradicción a lo que, desde el punto de vista del sentido común, es contradictorio. . . . Abandonamos el principio de la identidad y la unidad de los caracteres en favor del movimiento y de

una psicología dinámica. . . . No somos nosotros mismos. . . . La personalidad no existe"(85). Como resultado, las figuras se mueven simultáneamente en la dirección de un super-Shakespeare (donde los personajes desaparecerían)86 y de un espectáculo de Punch-and-Judy, que había cautivado al poeta desde la infancia(87). Los dos personajes de *La lección* son pura dinámica: uno, el profesor, se hincha de pianissimo a fortissimo; en comparación, el otro, la colegiala, se arruga. La señal más clara de que la persona ha sido destruida es que la ética ha sido suplantada. El miedo sigue existiendo, junto con la ansiedad, la crueldad, la muerte incomprensible en todas sus formas; y sigue existiendo esa herramienta inútil en el intento de superarlo y sanar la existencia del hombre, a saber, la ideología. Sin embargo, en la contradicción de la existencia no hay realmente ni bien ni mal. Los tres actos de una de las obras centrales, *Sed y hambre*, muestran en primer lugar la incapacidad del amor doméstico para sobrevivir a sus momentos bajos; para Jean, la fidelidad de Marie-Madeleine no es más que un grillete, y en un gesto surrealista lleno de patetismo arranca de su corazón la rosa silvestre del amor, se seca las gotas de sangre y desaparece. La segunda representación le muestra en las alturas sin aire del éxtasis, añorando a su amada que no acude a la cita. La tercera le lleva a un cuasi monasterio, donde, frente a la realidad en forma de plato de sopa, las ideologías opuestas se anulan mutuamente: el payaso Brechtoll, ateo, es persuadido a rezar un Padre Nuestro, y el payaso Tripp, intolerante, a negar a Dios. Jean ve a su mujer y a su hija a través de la reja de la puerta del monasterio, pero se queda encerrado dentro. Se trata de una tragedia de la existencia más allá del bien y del mal; la realidad es "hambre y sed de Absoluto".

Sin embargo, a diferencia de Sartre, el hambre y la sed no se equiparan a sí mismas con lo Absoluto: la contingencia de esta existencia incomprensible sigue estando relacionada con algo más allá de sí misma. "Creo que hay una estrella polar que puede ayudarnos a orientarnos. Pero está muy por encima de las inundaciones"(88). Macbett -*dramáticamente* un fracasado- es similar aquí, llevando en la práctica el hegelianismo a extremos absurdos(89). Macbett no es en absoluto el canalla tradicional, como tampoco lo son las otras figuras parecidas a marionetas (que en parte son confusamente similares y pronuncian páginas de diatribas idénticas); las brujas siguen incitándoles y "predestinándoles" a sus malas acciones para que al final las lleven a cabo. Los atributos de los personajes no se combinan en "tensión": simplemente son incompatibles. Así, el rey Duncan es

simultáneamente un canalla egoísta y un personaje ungido y sacro que cura filas y filas de enfermos mediante el antiguo carisma real. La acción está regida por el principio demoníaco; las brujas (de las que Lady Duncan es temporalmente una) han levantado la tapa de la Caja de Pandora.(90) Consideran el sentimiento de culpa como una enfermedad mortal contra la que hay que protegerse.91 .(93) Para aumentar la tensión entre las contradicciones, *Ionesco* introduce las dimensiones de lo sacro (la recepción de la Sagrada Comunión)92 y lo satánicoEn ningún momento hay una apertura en el horizonte en esta maraña de contradicciones, excepto lo demoníaco en sí, que hace pedazos a todos los "personajes" y convierte en arbitrarias todas las series de acciones. El final de *Un paseo por el aire* (que plantea explícitamente la cuestión de la trascendencia) también se radicaliza: los seres del "contramundo" (que pueden ser muchos, todos interpenetrándose y resucitando en las ruinas de nuestro mundo)94 cruzan la frontera hacia este mundo; Berenger se atreve a "trascender" y es llevado hacia arriba, sostenido por "su certeza", pero todo lo que puede ver desde las alturas últimas es el horror apocalíptico del mundo, una calamidad sin fin.95 Josefina: "Vuela con nosotros, más allá del más allá, más allá del infierno." Berenger: "Oh, no puedo, queridos. No hay nada más allá".96 Pero todo concluye no con una certeza sino con un "quizás". "Quizás salga bien. . . . Quizás las llamas se apaguen. . . . Quizás el hielo se derrita. . . . Tal vez se llenen los abismos. . . . Quizás los jardines. . los jardines"97 Porque *Ionesco* no quiere hacer metafísica. El teatro no debe intentar ser didáctico.(98)

Podemos entender, por tanto, que el autor se dedique cada vez más a su tema más característico y, al hacerlo, cree al menos dos obras maestras de la escena moderna. Un preludio es *Las sillas*, que trata el tema de la ausencia. Toda una multitud de personas ausentes son tratadas como si estuvieran presentes, dando así una forma plástica a su ausencia ("No puede ser una ilusión", dice Berenger en una ocasión, "porque siento terriblemente esta ausencia")(99). Se nos muestra "el vacío de la realidad, de la palabra, del pensamiento humano", y el escenario debe "poblarse cada vez más de este vacío", revelando cada vez más claramente "los agujeros de la realidad". Los dos personajes reales sólo deben hablar desde "la presencia de esta ausencia"(100). El tema, según *Ionesco*, es el "vacío ontológico"101, la desaparición continua de este mundo102, preludio de la muerte. "Estoy obsesionado por la muerte desde que tengo uso de razón. Desde que tenía cuatro años y descubrí que iba a morir, este miedo nunca me ha abandonado.

. . . También mi escritura es un grito de mi miedo a la muerte, de mi humillación ante ella"(103). En los dos primeros actos de *Amédée*, la muerte es algo a la vez horroroso y fascinante (un cadáver que crece y que finalmente llena toda la casa, emitiendo luz verde por sus ojos abiertos y obligando a la gente a mirarlo y atenderlo), y luego, en el último acto, se convierte en un fantástico paracaídas que se lleva a Amédée104. Aquí la muerte es sólo un polo; todavía queda el otro. *En El asesino*, la muerte se convierte en un principio inmanente a la existencia como tal, la negación con la que, hasta el final, no se puede llegar a ningún acuerdo; al caer el telón, mata a los vivos.105 *Exit the King* se arriesga a hacer que el único tema de la obra sea la muerte lenta e inevitable del rey, quien, en su regia suposición de que puede mover las cosas, y al identificarse con el universo, representa toda la conciencia del ego.(108 106) Por supuesto, el rey sabe en teoría que morirá, pero aún no quiere morir,107 le parece antinatural.Puesto que su ego es su universo, entra en una dialéctica de contradicciones: ¿desaparecerá todo con él o permanecerá?109 "No puede" morir, se siente como un colegial en un examen que no sabe nada y que no se ha aprendido su parte.110 Hay que ayudarle a soltarse, pero él sigue queriéndose ("*je m'aime*") y balbuceando "*Moi. Moi.* Se le dice que se aligere, se cortan las cuerdas invisibles que le sujetan al mundo y se le quitan de los hombros sacos que pesan toneladas. "El soñador se retira de su sueño". Se le dice que vaya más allá del sonido, más allá del color; que pase de la rueda ardiente y giratoria (una imagen budista); que no se deje arrastrar por la compasión hacia el mendigo que le agarra la mano; que no se doble, que no escale, que no se mire en el espejo sin imagen ni entregue sus miembros uno a uno: "Mira, ahora verás: ya no necesitas palabras. Tu corazón no necesita latir. Ya no tiene sentido respirar. Todas las prisas han sido una pérdida de tiempo, ¿verdad? Ahora puedes ocupar tu lugar"(112). *Ionesco* alcanza su meridiano en este drama del desprendimiento del ego; y al mismo tiempo, más allá de las contradicciones, más allá de la antiideología, alcanza una unicidad de sentido diferente, última, aunque -porque el velo *oimaya* está rasgado(113)- una que lo sitúa cerca del budismo o de alguna otra mística de lo impropio.

Esta asombrosa obra sobre el "hombre común" es la única en la que *Ionesco* desarrolla algún tipo de trama y, como es característico en él, extiende la dimensión vertical al plano temporal. Esto demuestra que el drama *de Ionesco* -a diferencia del *de Brecht* y a pesar de sus dotes dramáticas- no consigue presentar personas auténticas en un tiempo

auténtico y finito. Por sí sola, la pura verticalidad, incluso transpuesta al plano temporal, no puede producir una trama. De hecho, *Ionesco* rechazó explícitamente la idea. Después de esta obra, que examina la muerte a cámara lenta, sólo quedaba otra posibilidad, a saber, la obra que retrata la muerte como una guillotina incesante, cortando el tiempo horizontal en carne picada: *Jeux de massacre*. La muerte se ha desatado entre los hombres como una "epidemia" y "sin motivo";[114] "somos víctimas de una enfermedad absurda que no tiene ninguna significación ética"[115] Una persona se encierra en sí misma y sella todas las rendijas contra el mundo exterior, pero es en vano. Un paciente de la clínica muere repentinamente, pero no de su enfermedad. Alguien se desploma en la calle y los transeúntes dicen que ha muerto de la enfermedad. Se abre la cárcel, pero quien muere es el hombre que se escapa. La epidemia se interpreta ideológicamente: se desmitifica la muerte,(116) algunos llaman a la acción, a la revolución; otros prometen, no que el mal desaparecerá, sino que se reinterpretará.(117) Predican contra las autoridades, de las que se dice que están "obsesionadas por la neurosis compulsiva de la muerte".[118] Se convoca un consejo de médicos para debatir sobre la necesidad o no de la muerte y sobre el poder o la impotencia de la ciencia. Alguien defiende la opinión de que la muerte es reaccionaria: no se debe permitir que obstruya las fuerzas del progreso; otro sugiere que la gente muere por ignorancia o mala voluntad. Cuando muere uno de los médicos, otro dice: "No me sorprende", y un tercero afirma: "Su creencia en la muerte le mató"[119] Entre medias se suceden escenas de amantes separados por la muerte y escenas multitudinarias en las que la gente pide ayuda a gritos desde sus ventanas y luego cae muerta por ellas. Finalmente se anuncia que la epidemia está remitiendo; durante las celebraciones subsiguientes, estalla el fuego y rodea a todo el mundo, sin dejar salida. Todo se convierte en una danza de la muerte, que ilumina las incursiones de la muerte desde todos los ángulos. *Ionesco* llega incluso a prever explícitamente la interrupción de la representación escénica: el locutor comienza su alocución al público, grita y es sobrecogido por la muerte; el telón se abre tras él para revelar una mesa en la que se encuentra el ataúd, en el que es transportado. La amenaza de la muerte ha triunfado finalmente sobre la acción; ahora la existencia sólo puede aparecer como algo que ha terminado.

4. *Finitud*

a. El momento de la acción

Podemos utilizar la oposición entre *Brecht* e *Ionesco* para definir el modo de tiempo del drama. No puede ser ni pura horizontalidad, en la que "la fábula lo es todo" y el "yo" y la muerte nada[1], ni expresión de pura verticalidad en la que "la fábula no es nada" y la muerte todo(2). Los personajes del drama son seres limitados, mortales, encerrados en un tiempo finito dentro del cual debe desarrollarse horizontalmente un diálogo-acción significativo. Pero esto no sucede sin la constante presencia vertical, velada o manifiesta, de la finitud humana, y es esto lo que hace que la obra limitada en el tiempo sea propiamente humana, es decir, la existencia humana de forma abreviada y condensada. El horizonte temporal es corto y finito, lo que nos obliga a tomar decisiones definitivas y fundamenta la dignidad del ser humano mortal, que debe vivir su vida ante la realidad a priori de la muerte(3). El drama, con su restricción horizontal-temporal que exige que la acción concluya significativamente en su interior, proporciona una metáfora de la dimensión de sentido en toda finitud humana[4] y, por tanto, también nos permite discernir un aspecto (vertical) de infinitud[5].

Por eso *Aristóteles* exige que el drama sea la "imitación de una acción completa y entera", "de una duración determinada" y que tenga, por tanto, "un principio, un medio y un fin",(6) y que la acción, y no el personaje, sea lo determinante. Pues el ser humano "no actúa para desplegar su carácter, sino que el carácter está contenido en la acción" y se refiere a la meta (*telos*), que es lo único importante.[7] En el contexto de la metafísica *de Aristóteles* podemos decir que el ser existente tiene su meta dentro de sí (*entelequia*) y sólo se revela como carácter presionando hacia esa meta y en la tensión que ello crea.[8] Todo mero actualismo destruye al ser humano, que lleva incorporado un empuje hacia delante. Lo actual (el aquí y ahora) sólo tiene sentido como el "ahora" de algo que avanza hacia su meta (y, por tanto, hacia sí mismo).

Mientras que la lírica "recuerda" el mundo y las cosas, y la épica los "hace presentes" y los "fija", el drama los "proyecta"(9): "Su existencia se esfuerza hacia su meta", que así "evalúa" al "contemplar una cosa refiriéndola a un orden presupuesto. El lado temible de la existencia dramática, "futurista"(11), es que, en un período de tiempo finito, debe presentarse un "sentido último de la existencia"[12], en forma de un modelo que se verifica a través de la acción, se impugna a través de diversos encuentros y se reconquista o incluso se supera, tal vez a

través del sufrimiento y la muerte. Así pues, la tensión del drama es una tensión objetiva, intrínseca a él, y la excitación subjetiva del espectador sólo se deriva de ella[13]. La tensión objetiva reside en la trascendencia interior de una inmanencia estricta, en la expectativa justificada de que el marco necesariamente cerrado[14] será -igualmente necesariamente- reventado por la intrusión de un significado absoluto. No importa si el tiempo cronológico continúa tras la conclusión de la acción dramática, como al final de *Hamlet* o *Macbeth* y en las historias *de Shakespeare*; la acción dramática como tal ha llegado a su fin, y en la medida en que esta acción era una forma concentrada del sentido global, total, el mundo también ha llegado a su conclusión. Todo drama auténtico es una especie de "hombre-trampa": su espacio y su tiempo son absolutos[15] y esto significa que, una vez iniciada la acción, en unas condiciones dadas, debe desarrollarse hasta el final(16). Según *Souriau*, el hombre dramático se encuentra en una "camisa de fuerza": todo su destino (que contiene el del mundo) es llevado a un lugar estrecho; se le pone en un camino y debe recorrerlo cueste lo que cueste; se le empuja a tomar una decisión libre. Porque no sólo está "atrapado" en la situación, sino que también se le declara responsable de ella.[17]

El tiempo en el drama es el tiempo normal de la acción que tiene lugar en él (que naturalmente no tiene por qué coincidir con el tiempo de la representación);[18] sin embargo, como dice *Goethe*, la acción esencial debe concentrarse, abreviarse o epitomizarse dentro de un estrecho ámbito temporal, alcanzando una "compacidad improbable, si no imposible, en la vida real, entretejiendo hilos que conducen hacia atrás y hacia delante".[19] No sólo en el sentido de una trama dramática interna bien construida, sino más especialmente como recapitulación del pasado que *no* se dramatiza y como anticipación de un futuro abierto que no se limita al acto final de la obra. Por encima de todo, la acción es el preludio de un futuro que no está predestinado, sino que se indica de diversas maneras. Así, tenemos los *personajes del dramatis personae*, sus planes y conflictos latentes, una tarea a realizar (como la que el Fantasma da a Hamlet, o como la que el Amo del Teatro del Mundo da a las almas junto con sus papeles), la realización de votos, predicciones, profecías, presagios, apuestas, juicios, intrigas, sueños, complejos enredos, disfraces, identidades equivocadas, etcétera. Todos estos intentos conducen hacia un futuro abierto, adoptan una dirección sin ninguna certeza de cómo acabarán las cosas. E incluso si se conociera el desenlace, la emoción intacta del espectador consistiría

en no saber *cómo* se va a alcanzar la meta. Pero como el destino del héroe es indivisible y no empieza de cero cuando se levanta el telón, siempre es necesaria una recapitulación del pasado, al principio en la exposición[20] de las escenas iniciales y a menudo también en las referencias posteriores al pasado; es indispensable si se quiere hacer inteligible el progreso de la acción. En última instancia, por ejemplo - en las obras analíticas de *Ibsen*, pero también en *Edipo*-, el progreso de la acción consiste en un creciente desvelamiento del pasado. Sin embargo, el pasado puede hacerse presente en el drama de las formas más diversas: puede ser una inercia que obstaculiza el avance o la condición previa para una transformación, por ejemplo, mediante el perdón, el arrepentimiento(21), hasta el límite en que lo que ha sido se borra, o en que toda una vida se modela en términos de expiación.

Estas anticipaciones y recapitulaciones llenan el presente particular de una riqueza de tensión que le da su sentido ejemplar y re-presenta en él un contenido que trasciende lo temporal. La riqueza de la tensión contenida en cada momento fluye hacia los momentos sucesivos, preñados de futuro, facilitando diversas formas de intensidad dramática. Siempre existe el ímpetu hacia delante que *Schiller* denomina "precipitación"[22], pero de vez en cuando se ve frenado por los retrasos, los bloqueos y el tormento de la excitación sostenida, o bien se ve apresurado por el tempo de los acontecimientos en cascada. "Ambos tempi, tanto la aceleración como el retraso, pueden crear tensión. Ninguno de ellos tiene prioridad sobre el otro. . . . Es propio de la naturaleza de la tensión ser alimentada tanto por la inminente proximidad como por el aplazamiento del futuro"[23] En su mayor parte, el flujo de la tensión dramática converge en una o más escenas centrales donde alcanza su mayor densidad; luego se expande y se relaja de nuevo a medida que la luz se derrama desde arriba; muchas de las obras de *Shakespeare* están construidas en torno a una única escena de la que pende todo. *Aristóteles* habla de los dos elementos principales, el "giro" (*metabole, peripeteia*) y el descubrimiento (*anagnórisis*), como el paso de la ignorancia al conocimiento: "El poeta es soberano en la configuración del tiempo. Nunca muestra en escena todo lo que ocurre; deja que muchas cosas, incluso importantes, sucedan entre bastidores o entre actos, "condensando el tiempo, saltando sobre él y estirándolo"; técnicas que *Shakespeare* "emplea de manera soberana"[25].

La emoción de una obra de teatro, en la que se plantea el destino eterno del hombre en un lapso de tiempo finito, es muy distinta de la

de un thriller policíaco. Merece la pena reflexionar sobre el hecho de que podemos volver con renovada emoción a los grandes dramas a pesar de que conocemos la historia y su desenlace. Podemos hacer aquí una distinción legítima entre los acontecimientos externos, que se desarrollan de forma lineal en el escenario, y la acción interior, que se manifiesta *en* los acontecimientos externos como una condición esencial del mundo, libre y consciente de su propia situación.[26] Por supuesto, muy a menudo hay una diferencia en el drama entre lo que saben los que están en el escenario y lo que sabe el público; el público sabe más como resultado de los monólogos, asides y discursos *ad spectatores*; o bien sabe menos (como en el drama analítico); y esta diferencia aumenta la tensión. Pero una vez que hemos visto o leído la obra varias veces, esto también se desvanece. En cambio, la emoción con la que seguimos la *Oresteia, Otelo* o *María Estuardo* es de un tipo muy diferente. Esta última nos arrastra a las tensiones de la existencia como tal, que siempre están ahí y nunca pueden superarse, y que ahora aparecen -con soberana libertad- *en esta* forma dramática particular. Algo de esta libertad se comunica al espectador: ya conoce las decisiones que se tomarán porque ha visto la obra antes, y sin embargo cada vez entra en ellas de nuevo en su forma contingente; profundamente conmovido, piensa los pensamientos de Hamlet, reflexionando sobre por qué no quiere y no puede matar al rey, sumido en la oración. "Es casi como si, al entrar en una obra de teatro, nos pusiéramos de nuevo en un estado de ignorancia. Del mismo modo, el niño se deja fascinar cada vez por la misma historia emocionante, la misma obra de marionetas; de hecho, protestará ante la más mínima desviación de la historia conocida. De hecho, la sensación de que se avecina algo que (teóricamente y en abstracto) aún podría evitarse aumenta nuestra excitación cuando miramos hacia la inminente conclusión(28). Se nos ocurre una comparación con la música: el momento presente de la música no es nada aparte de su tensión respecto al pasado y al futuro; cada nota que se toca sólo tiene significado en la medida en que interpreta, desvela y justifica sucesivamente el pasado y anticipa lo que está por venir. Y lo que está por venir no puede construirse a partir del presente (ni siquiera en el caso de la fuga estricta). El momento presente -en una sinfonía de Mozart, por ejemplo- está tan lleno de tensión que el auténtico oyente no tiene tiempo ni ganas de pensar en el pasado, y mucho menos de anticipar el futuro. Con el paso de cada nota sentimos la presencia del todo, que simultáneamente nace en el tiempo y -en algún

incomprensible reino supratemporal- siempre *es*.

De ello se desprenden dos recomendaciones opuestas para la representación. *Según Stanislavsky*, la "forma escénica sólo nace en el transcurso de la representación, ante los ojos del público, y debe mostrarse en el proceso de su formación y desarrollo. . . . Para mostrar al final de la representación al Otelo sufriente, terrible en sus celos, el primer acto debe mostrarlo lo más feliz posible, tranquilo y contento. La forma sólo toma forma como consecuencia de la vida vivida en escena"[29] Pero el mismo *Stanislavsky* también ha insistido continuamente en que cada momento de la obra debe llevar en sí todo su pasado y su futuro,[30] y también *Brecht*, en su *Kleines Organon*, puede exigir que sea "bastante evidente" de la interpretación del actor "que, desde el principio y en el medio, conoce el final"(31) Debe dominar la fábula en su totalidad: "Sólo entonces, basándose en el acontecimiento total claramente definido, puede llegar de un solo salto, por así decirlo, a una figura final que integre todos los rasgos individuales"(32) Sería erróneo decir que estas dos exigencias se contradicen: el director de una sinfonía también debe tener toda la obra en la cabeza a la hora de determinar el significado de un pasaje concreto, y sin embargo no permite que esta visión de conjunto distraiga toda su atención de los detalles.

Estas aparentes paradojas surgen de la naturaleza del tiempo dramático. Lo que se representa es un acontecimiento único y, sin embargo, como tal es una revelación de algo intemporalmente válido, una metáfora, una parábola. Así pues, la realidad dramática no se ve alterada por la presencia de un intérprete o narrador al lado del acontecimiento que se desarrolla, comentando la acción desde una distancia contemplativa. Es el caso del viejo poeta John Gower en *Pericles, de Shakespeare*, o del coro en *Enrique V, de Shakespeare*, o de la figura del tiempo en *Winter's Fale*, o de los dos comentaristas en *Lucrecia, de Britten*, o del narrador cantante en *Caucasian Chalk Circle, de Brecht*. En cierto modo, estas figuras encarnan la conciencia contemplativa del público, en la que se inscribe la secuencia temporal de los acontecimientos. En *Sakuntala* y *Fausto*, el director pronuncia el prólogo y luego deja que la obra se desarrolle sola; pero en la obra *de Thornton Wilder*, el director de escena desempeña un papel indispensablemente activo en la obra: en *El feliz viaje, El coche Pullman Hiawatha* y *Nuestra ciudad* es el poder omnímodo que controla la obra tanto desde fuera como desde arriba y proporciona el atrezzo, pero también interviene siempre en la acción y se dirige a los personajes. A

veces incluso asume el papel de un personaje. Como dice *Wilder*, el director de escena dirige el conjunto como un director de orquesta. Está por encima y dentro de la obra como una divinidad providencial, íntimamente implicado en la vida, las emociones y los sufrimientos de los personajes, pero al mismo tiempo simplemente los presenta como preciosas y queridas marionetas. Los sigue en su viaje a través del tiempo, pero él mismo está tan alejado del tiempo que también puede dejar morir a los personajes para que por fin comprendan la vida. ("Ahora lo entiendo todo", dice la muerta Harriet.) Esta vida es para siempre, no debemos aferrarnos a ella: así, la muerta Emily en el último acto de *Our Town* debe ser destetada de la tierra, y entre lágrimas se dirige al director de escena: "¿Algún ser humano se da cuenta de la vida mientras la tiene? -¿Cada, cada minuto?" Director de escena: "No. (Pausa) Los santos y los poetas, tal vez... algunos sí". Es cierto que, con su director de escena, *Wilder* está acentuando una visión del mundo muy particular; sin embargo, eso no es lo importante aquí, sino la forma particularmente acertada en que muestra la interacción de las dimensiones horizontal y vertical del tiempo. La horizontal sólo tiene verdadera tensión dentro de la dimensión vertical que la acompaña. Es la vertical la que convierte la horizontal en un movimiento irreversible y la que da sentido (*Sinn*) y dirección (*Sinn*) a las decisiones que en ella se toman.

Max Frisch, en su *Biographie. Ein Spiel*,[33] ha intentado eliminar este sentido y dirección considerando la libertad del individuo (55, 119) y sus cualidades personales (30) como "dadas", pero la concatenación de sus decisiones como puramente contingente ("Tenía que suceder así. . . . Nunca se puede demostrar, pero se puede creer. . . . El destino. Providencia" [102]). "La obra muestra. . la forma en que las cosas podrían haber sido diferentes en la vida. . . . Más bien como una partida de ajedrez, cuando intentamos reconstruir sus jugadas decisivas, curiosos por saber si, dónde y cómo se podría haber jugado de otra manera". Kürmann se mete en un callejón sin salida; vuelve sobre sus pasos y es capaz de elegir (*küren*) otra variante; pero, significativamente, ninguna escena le parece tan apta "como para no haber podido ser de otro modo" (119), y en consecuencia ninguna arroja un significado ni siquiera medianamente satisfactorio. "Me niego a creer que nuestra biografía. . no podía ser de otra manera" (29), "Me niego. .; damos a las cosas un sentido espurio una vez que han sucedido y porque han sucedido, porque se han convertido en historia, irrevocables"(52). El propósito de esta negativa es

simplemente mostrar que *toda* elección y variación carecen de sentido; son una perversión de la idea de libertad, que pretende crear sentido y responsabilizarse de él como algo libremente elegido. En su obra, *Frisch* tampoco absolutiza la libertad, capaz tanto de lo mejor como de lo peor (*Sartre*). Lo único que hace es negar, a modo de experimento, que las decisiones temporales tengan una secuencia significativa; todas son "comedia", y esto destruye todo drama en absoluto. Ha visto con toda claridad que, privada de esa dimensión vertical que toma la palabra a los seres humanos, la dimensión horizontal despoja a la vida temporal de todo sentido. Además, el individuo (que, como "Everyman", representa a todos los hombres) permanece, con su libertad, en un completo aislamiento; la constelación de los seres humanos, que le incluye, está determinada únicamente por él; esto significa que no hay drama posible, sólo un experimento con ideas.

b. Situación

La acción dramática sólo es posible y tiene sentido dentro de una situación o constelación determinada. Este es su punto de partida, que se modifica a través de la acción, pero de tal manera que los cambios son variaciones de un tema. Si lo deseamos, podemos intentar una burda clasificación de las situaciones dramáticas[1] y, sin duda, muchas de ellas son tan similares que parecen prácticamente idénticas, pero la singularidad de cada ser humano, que actúa junto con otros seres humanos singulares dentro de una constelación de destino que nunca se repite, hace que todo encasillamiento sea muy cuestionable. Los elementos que hay que combinar son innumerables: la mayoría de ellos sólo pueden definirse de forma aproximada. Cuando algo emerge del medio borroso y oscuro y muestra un contorno claro -lo que es esencial para la acción dramática-, la relación entre los determinantes y la libertad que opera en ellos (triunfante o vencida) permanece abierta y nueva en cada momento.

Una primera dimensión es el campo de tensión que se reparte entre los seres humanos con sus decisiones libres. Conviven y chocan entre sí, influyéndose continuamente, en el diálogo de las palabras y la diapraxis de los hechos, una constelación que cambia constantemente como resultado de cada movimiento en la partida común de ajedrez, aunque siempre dentro de la misma partida. Sin embargo, esta dimensión sólo puede hacerse sentir dentro de una segunda dimensión, que sitúa a cada personaje actuante, y a la totalidad de los personajes, en el marco de la humanidad en su conjunto con sus

problemas. Además, esta segunda dimensión plantea directamente la cuestión del sentido del individuo dentro de esta totalidad y del sentido de la totalidad dentro del Ser (y, por tanto, del sentido del Ser como tal).

Podríamos imaginar un modelo estático del mundo con una naturaleza ordenada como paraguas, asignando a cada parte su función de tal modo que ésta, ejerciendo libre y responsablemente su función, abarcara y cumpliera la situación que la naturaleza le otorgaba, incluso en el terreno humano y político. Este es el grandioso panorama de la *República de Platón*, donde cada uno "hace lo suyo" (433B) y realiza "justicia poseyendo y administrando lo suyo" (434C). Denis el Areopagita[2] sigue defendiendo este punto de vista, del que también da muestras Pablo (1 Co 7,17.20.24), aunque en este caso la función asignada por la naturaleza se sustituye por "la llamada de Dios". Inicialmente, esta última es una llamada a un estado de vida terrenal (ya sea "circuncisión" o "incircuncisión", "nacido libre" o "esclavo"), pero puede extenderse a vocaciones totalmente personales como la que tiene Pablo (y, por analogía, toda persona que posea un carisma). Sin embargo, incluso para los griegos, el orden natural omnicomprensivo podía ser roto por vocaciones personales, por ejemplo, el *daimōnion* de *Sócrates*, que tenía una analogía en los destinos de los grandes héroes trágicos. Edipo, Heracles e incluso Prometeo hacen estallar toda la convergencia platónica de naturaleza y función, de *physis* y *polis*. Una luz brilla en el mundo desde una región superior y se ancla en lo más profundo del corazón del hombre llamado; como consecuencia, no se dejará integrar sin fisuras en el edificio social.

La metáfora del cuerpo con sus miembros determinados por su función dentro de él, que encontramos en el mundo antiguo y en Pablo, se amplía como consecuencia de esta intervención de lo alto (de donde proceden todas las vocaciones personales: Rom 12,3.6; Ef 4,10s.) y adquiere una estructura más compleja. En el organismo del "cuerpo", ya sea Iglesia, Estado o humanidad, hay una interacción de seres humanos libres, todos los cuales pueden afirmar haber recibido un encargo absoluto, aunque haya oposición y contradicción mutuas entre ellos. Aún no se ha decidido qué autoridad se esconde tras estos encargos: puede ser la conciencia interior de una misión especial, de una tarea que va más allá de las leyes de la humanidad y de los "poderes mundiales" -y aquí *Goethe* habla de lo "demoníaco", ya sea benéfico o destructivo-; puede ser sobre la base de una armonía real o

supuesta con los "poderes mundiales" (*la* creencia *de Wallenstein* en las estrellas); puede surgir de una simpatía aún más profunda con el Ser en su totalidad (como en los héroes *de Kleist* con su "sentimiento inconsciente"); puede ser la llamada dirigida a una naturaleza noble latente (*Warbeck de Schiller*) o el vínculo con el Espíritu Universal que trasciende toda individuación (*Empédocles de Hölderlin*).

Sin embargo, esta libertad interior de la vocación tiene que enfrentarse a poderes, a cualquier nivel, que la encadenan, obstruyen, paralizan, retrasan, contradicen y desafían. En primer lugar, está la mentalidad particular del hombre al que se le ha confiado la misión: un hombre contemplativo, esencialmente indeciso, se ve obligado a actuar (Hamlet); un hombre que soporta una carga de herencia tiene que liberarse (Osvald en *Fantasmas*). Y lo que es más importante, un hombre tiene su propio pasado que se aferra a él y predetermina sus acciones (*Rosmersholm*). Existe el poder invencible de un entorno, por ejemplo, la miseria social y la limitación, de las que no es posible escapar (*Woyzeck de Büchner*; las tragedias de la vida *bürgerlich*, donde el embarazo fuera del matrimonio es la catástrofe definitiva: así *la Kindsmörderin de Wagner*, Gretchen en *Fausto,* Klara *de Hebbel* en *Maria Magdalena, Rose Bernd de Hauptmann*). Por último, está el caleidoscopio de la diferencia entre persona y papel (sea este último genuino o imaginario): Tal vez el papel era una máscara adoptada a la que el hombre debe renunciar para alcanzar la verdad (los dramas de sociedad *de Eliot*); tal vez se consideraba la misión genuina de un hombre, que, cuando se le despoja de ella, hace que se derrumbe el marco de su existencia como persona (*Demetrio de Schiller*); y tal vez el papel, una vez adoptado, tiene que probarse a sí mismo a través de una tentación extrema (*Segismundo de Calderón*) o incluso a través de una inversión insospechada (*Príncipe de Hamburgo de Kleist*). La persona y su vocación pueden enfrentarse a fuerzas sociales superiores contra las que no es posible "vencer, sólo resistir" (*Claudel*), pero esta resistencia, que exteriormente acaba en derrota, puede florecer en una bendición inesperada: No hay catarsis más grande que "Edipo en Colono", donde un criminal medio culpable se hunde a sí mismo y a los suyos en la más profunda e irremediable miseria y es elevado al parentesco con los dioses y convertido en el espíritu benéfico y tutelar de un país, digno de recibir ofrendas de sacrificio" (*Goethe*).[3] O puede estar llamado a mantener la integridad ética en una situación de desintegración social (*Natürliche Tochter de Goethe*), a enfrentarse y resistir a la fascinación de una ideología (*Rinoceronte de Ionesco*). En

situaciones como éstas no tenemos un héroe intacto frente a una sociedad corrupta y tentadora; la antinomia se hace sentir en el propio héroe, que debe sentirse interiormente tentado y desgarrado por ella. Un héroe así puede ser una pieza de ajedrez y, al mismo tiempo, ser el jugador de ajedrez, que sabe cómo se relacionan las piezas entre sí; en una situación cuyos elementos constitutivos apenas pueden reunirse en una única visión y organizarse, debe crear una forma que manifieste unidad, una forma en la que él, la única figura, pueda sobrevivir, tanto si sale victorioso como si cae en el intento. Hemos hablado de la ética de la clase media *(bürgerlich*); el ethos de un héroe puede estar, y casi siempre lo está, influido por modos de pensamiento tribales o de grupo, por una moral social. No se concibe ninguna tragedia barroca -ya sea española, francesa, alemana o inglesa- al margen de la ética aristocrática de la representación (y, por tanto, del "honor"). Hace falta un concepto del honor absolutizado hasta convertirse en fetiche para producir situaciones como las de *El médico de su honra, de Calderón*; y sólo una noción de obediencia al partido exagerada hasta la inhumanidad podría dar lugar a la situación de *Las medidas tomadas, de Brecht*.

La medida en que la libertad se deja guiar y predeterminar incuestionablemente por modelos de este tipo y la medida en que se somete consciente y personalmente a ellos tras una lucha con la conciencia son diferentes de una obra a otra.

Sin embargo, la situación está determinada esencialmente por las antinomias entre las distintas personas y sus decisiones libres, tomadas en función de cómo ven el mundo y de sus vocaciones individuales. Ambos ideales o potencias pueden tener su justificación, en abstracto: la situación concreta puede desembocar necesariamente en la elección de uno y el rechazo del otro, según primen las consideraciones personales o las del momento (la época histórica). El conflicto puede darse entre *la raison d'état* y el ideal ético de la libertad (*Don Carlos*); entre la conciencia y el uso del poder (en las grandes obras de *Reinhold Schneider*); entre la impureza de la acción política y la pureza de la acción ética (*Wallenstein*); entre la razón política y el amor personal (muchas obras de Corneille, *Berenice de Racine*); entre la existencia activa y la contemplativa en la creación de la cultura (*Pandora de Goethe*); entre la planificación sobria y concreta y la irrealidad de la existencia del poeta (*Tasso*); entre el amor personal y el amor al arte (*Safo de Grillparzer*); entre la acción positiva y -cuando ya es demasiado tarde- la acción por renuncia (*Natürliche Tochter de*

Goethe, L'Otage de Claudel, Der Turm de Hofmannsthal); entre los esfuerzos por cambiar el mundo y la constatación de que esa actividad nunca cambiará las cosas en lo fundamental (*Danton de Büchner*), etc.

En todo esto no hay que perder de vista que ninguna situación dramática es inmóvil y fija, sino que se desarrolla a lo largo de la acción; la alteración y matización de los puntos de vista puede cambiarla, confundirla y, con la misma brusquedad, desenmarañarla. "Una misma cosa puede experimentarse como antinatural o natural, según las distintas circunstancias en que se encuentre. Porque la naturaleza de una cosa en desarrollo es diferente de su naturaleza cuando está completa"(4). Así, el amor puede manifestar una ardiente pasión al principio, lo que nos lleva a intuir una futura alienación, aunque no podamos saber si podría evitarse o no (trilogía *Medea de Grillparzer*); en las tragedias de la vida conyugal *de Strindberg* y *Heiberg*, esta alienación se hace inevitable debido a la inconsistencia de los personajes y a su vulnerabilidad ante cualquier ataque ajeno.

Parece que todas estas situaciones conflictivas podrían explicarse a nivel horizontal, por la historia, la psicología y la antropología. Pero el hecho mismo de coordinar dos decisiones libres antinómicas -ninguna de las cuales puede descartarse por superada e insostenible- exige alguna autoridad superior a ambas que sea capaz de juzgarlas y reconocerlas o rechazarlas. Los volátiles nombres que se le dan en la teoría dramática - "destino", "némesis", "providencia"- son más claves que definiciones, pues este factor que abarca las situaciones es algo esperado y sentido más que algo conocido. El sujeto que se esconde tras tales apelativos permanece innominado, expresamente: es un "poder operante" (¿o poderes?), una "fuerza rectora". En general, en el drama no se pronuncia el nombre de "Dios"; suena extravagante. Con frecuencia, el drama se contenta con dirigir una pregunta a esta dimensión suprema descorriendo el velo de lo que, en la vida cotidiana, está encubierto y fomentando la agitación. Siempre se necesita algún tipo de *fe* para ver la forma emergente, la constelación en el destino5. Esta fe busca hacia atrás y hacia delante un horizonte último de significado que no es accesible a la racionalidad. Tales cuestionamientos e insinuaciones son siempre vestigios de una visión religiosa del mundo; la alta dramaturgia como la griega, la isabelina y la del idealismo alemán surgió en un momento de la historia en el que los grandes conflictos entre los seres humanos tenían lugar dentro de un horizonte de lo divino que, aunque cada vez más oscurecido, seguía siendo reconocible como tal. Como todavía tenemos que

mostrar, allí donde este horizonte aún parecía no oscurecido, como en el clasicismo francés y español, seguía rondando entre las "potencias" y el "poder omnipotente", entre Fortuna y *providentia* o entre las situaciones trágicas del mundo, profundizadas por el aspecto religioso, y su redención. Sin embargo, si llegara un momento en que cesara toda visibilidad divina en el mundo, en que todo cuestionamiento de Dios -incluso en forma de revuelta o desesperación- callara absolutamente, el drama habría perdido su dimensión más esencial.

Además, cuando el "destino" es un poder que simplemente se cierne sobre los personajes y juega con ellos, una "fatalidad" que se les impone desde arriba, o cuando se reduce al nivel de meros determinantes sociológicos o caracterológicos, también aquí dejaría de tener interés. El "deber" que arde en el corazón del héroe, aquello por lo que debe luchar libremente, no es un imperativo categórico que le amenaza desde arriba: debe habitar en él más íntimamente como su tarea más personal, que lleva a cabo a riesgo de sacrificar toda su individualidad empírica. Esto suena a *Schiller*; pero en este contexto, para alcanzar la certeza más allá de *Kant, Schiller* se refiere a la dimensión cristiana, la infusión de la voluntad trascendente de Dios en el corazón del creyente por el don (a él personalmente) del Espíritu Santo. Como escribió a *Goethe*: "En cuanto al rasgo distintivo del cristianismo, que lo distingue de todas las religiones monoteístas, no reside en otra cosa que en la *suspensión de la ley* o del imperativo kantiano; el cristianismo quiere sustituirlo por una inclinación libre. En su forma pura, por lo tanto, es la representación de *la belleza* ética o la encarnación de lo santo, y en este sentido es la única religión *estética*"[6] No necesitamos entender esto más allá de que el "poder" debe estar operando tanto *dentro* como por encima del héroe y de los otros personajes, de modo que el orden justo establecido al final de la acción ("justicia poética") se muestre que viene de dentro no menos que de arriba. Es en el delicado punto de encuentro entre lo que es profunda y humanamente justo y la ley que convoca al hombre a la renuncia (compárense las dramáticas *Afinidades electivas de Goethe*), donde tienen lugar las situaciones y decisiones dramáticas decisivas (por ejemplo, de Rodope en el acto final de *Gyges und sein Ring*). [7] El llamado "drama del destino", en el que se desenvuelve un destino externo, mecánico, que no es otra cosa que una "personificación de la necesidad natural, de las circunstancias externas que son independientes de nuestra voluntad", un "suplemento de los dioses" (*Grillparzer*), no alcanza el nivel de drama. O al menos sólo puede

hacerlo si el "sucumbir" del hombre a estas fuerzas impersonales se interpreta teológicamente como una "noción secularizada del pecado original": "El yo abandonado, rechazado por Dios, quiere volver al orden sagrado enraizado en Dios, pero encuentra su camino cortado por el pecado hereditario (original) de la existencia y las urgencias del instinto ciego. Lo único que puede hacer es gritar con *angustia* y miseria a una Divinidad que ya no salva: '¡Protégeme de mí mismo! "[8]

Tanto si esta experiencia existencial de ser presa de las fuerzas del destino se entiende en términos paganos (como creencia en el destino, *heimarmene*, o la maldición hereditaria) o cristianos (como pecado original, el *servum arbitrium*), sólo se vuelve dramática cuando se opone dialécticamente a la posibilidad de liberación, cuando se relaciona con algún factor salvador. Esto alcanza su máxima expresión en las *Euménides* de *Esquilo*, pero también podemos intuirlo en la conclusión perdida de la trilogía de Prometeo. La liberación puede venir a través de la ruptura de la maldición en la muerte de su portador (*Die Ahnfrau*) o por el portador de la maldición, a través de algún esfuerzo elevado, superando espiritualmente el elemento demoníaco que acecha dentro de él (así *Ifigenia de Goethe*, que, como Orestes, está bajo la maldición del Titán caído, Tántalo; comparar el *Parzenlied*). Inicialmente, el modelo del mundo que surge de una dialéctica de este tipo parece sospechosamente gnóstico. Manifiesta dos esferas, una por encima de la otra: la del "destino" (que tiene la sartén por el mango sobre la libertad) y la de una bondadosa "providencia" -si se nos permite dar este nombre abstracto al factor salvador que está en comunicación con la libertad humana. Pero hay que guardarse de tachar este dualismo de gnosticismo inadmisible. En efecto, se encuentra igualmente en la apocalíptica judía tardía e incluso en la enseñanza neotestamentaria de los dos eones entre los que vive el cristiano en un período de transición, rindiendo homenaje a lo antiguo, pero viviendo "liberado para esperar" lo nuevo, que, aunque oculto, ya está realmente presente. ¿Qué dice Pablo sobre el drama de la existencia? "Si Cristo está en vosotros, aunque vuestros cuerpos estén muertos a causa del pecado, vuestros espíritus están vivos a causa de la justicia" (Rom 8,10). Y Juan dice: "El que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre" (Jn 11,25).

Aunque los dos aspectos de la vertical que codeterminan la situación dramática se encarnan definitivamente en las condiciones horizontales dadas (las que prevalecen entre los seres humanos y en el interior del

alma del individuo), no son completamente idénticos a ellas. Sólo así puede el destino humano, incluso el más trágico, evitar parecer completamente carente de sentido y, por tanto, de interés. Incluso el *homme révolté* sólo tiene sentido si existe una autoridad oculta y esquiva contra la que se rebela. El Prometeo *de Goethe* (en el drama fragmentario) puede rebelarse contra la tiranía de Zeus y apelar a un "destino" más allá de los dioses; pero éste, de nuevo, es visto como "el Tiempo todopoderoso" y "la fuente de la vida", con la que la creatividad del Titán tiene afinidad. El joven *Goethe* (y muchos escritores posteriores) corrían el peligro de equiparar esta "fuente de vida" más allá de los dioses con el manantial creativo del corazón humano. El *Goethe* maduro lo rechaza; reconoce que, incluso en el "pecho puro" (*das Waltende*), "la fuerza que actúa", por misteriosa que siga pareciéndole, es más que humana.[9]

Excurso: Destino, libertad y providencia en Calderón

Sin duda, la mayor expansión del horizonte dentro del cual y ante el cual el hombre desempeña su papel se encuentra en los dramas y *comedias de Calderón*.(1) Por el momento debemos dejar a un lado sus *autos sacramentales*. La red dentro de la cual el hombre actúa su vida nunca se estrecha despiadadamente a su alrededor, sino que siempre permanece lo suficientemente elástica como para permitirle, con su poder de elegir (*albedrío*), hacer su contribución distintivamente humana. Hubo un tiempo en que *Calderón* fue interpretado unilateralmente y presentado como el progenitor del moderno drama alemán del destino, pero esta visión se aferraba sólo a un lado de su modelo del mundo, a saber, el que le muestra como auténtico heredero de la antigua tragedia del destino y que corresponde también a la idea reformadora del *servum arbitrium*. Si bien hay algo de ambas esferas en Calderón, en modo alguno puede limitarse a ellas.

En primer lugar, *Calderón* se diferencia de la Antigüedad clásica en que su "destino" no es una maldición divina específica que afecta a una dinastía, sino una esfera que abarca a todo el mundo, encarnada posteriormente en destacadas figuras del destino (como Semíramis, la *Hija del Aire*). Esta esfera, y por tanto el curso de la vida del individuo, se rige por leyes astrológicas y horoscópicas incluso más que en la *heimarmenia* del mundo antiguo. Por otra parte, sería un error entender esta esfera del "destino escrito en las estrellas" en *Calderón* en un sentido gnóstico, dualista, como si correspondiera a un demiurgo independiente del Dios Altísimo u hostil a él. En realidad está

subordinado a la voluntad del Dios Altísimo (análogamente a la tragedia clásica): "Los destinos prescritos por el cielo, / una vez escritos por el dedo de Dios / en tablas de azur, / nunca engañan y nunca mienten"(2). No obstante, la esfera del destino adquiere una autonomía relativa que, en la visión teológica del mundo *de Calderón*, se explica mejor por el hecho de que la creación cae víctima, contra su voluntad, de *la vanitas* (Rom 8,20), o lo que es lo mismo, en lo que respecta al hombre, del pecado original.3 De este modo, el dramaturgo parece acercarse a la sensibilidad protestante contemporánea; pero, a pesar de una inconfundible afinidad, pone los acentos en otra parte. Como se ve claramente en los *autos*, deja al hombre libre, en determinadas circunstancias, para irrumpir en la esfera del destino, por ejemplo, en una actitud de autoconquista y renuncia. Esto, muestra, sólo es posible sobre la base de una gracia preveniente ofrecida al hombre desde la esfera de Dios. *Las comedias* permanecen dentro de la esfera mundana, por lo que sólo pueden referirse periféricamente a esta apertura al cielo que el mismo cielo crea. *Los autos* contemplan la realidad desde la perspectiva de la revelación cristiana y muestran la relación mutua de las dos esferas en sección transversal, por así decirlo: la naturaleza (caída) y la gracia redentora divina.

Según muchos de los Padres de la Iglesia, la posición del hombre en el cosmos es la de una recapitulación a un nivel superior: es la personificación de todas las potencias intramundanas. Así, el dramaturgo puede a menudo analizarlo en sus facultades separadas. "Voluntad", "razón", los "cinco sentidos", etc., aparecen como poderes que sólo se integran, más o menos armoniosamente, en el argumento dramático. El hombre se muestra en su doble naturaleza de cuerpo y alma, que se compara con una "disputa matrimonial". No se trata de un dualismo ontológico, sino ético. La concupiscencia del cuerpo tira hacia abajo, la constitución del alma tira hacia arriba, y la muerte concluye inicialmente el litigio matrimonial a favor de la "separación", al tiempo que concede una perspectiva final de reconciliación entre la parte trascendente y la parte inmanente en el mundo.4 El misterio del hombre, para *Calderón*, es que, siendo un "microcosmos" del mundo, tiene la capacidad de trascender; además, el hombre no sólo tiene un *conocimiento* potencial de todo lo que hay en el universo: esencialmente es esa recapitulación de todo -incluidas las galaxias-. Su propio ser posee una receptividad para todas las analogías presentes en la naturaleza, sobre las que el poeta puede tocar como sobre un

arpa resonante. "El lugar de una cosa en la red cósmica se establece mediante un cálculo poético"[5]. El hombre, ser conocedor, puede iniciarse en el álgebra cósmica: Cipriano*, el Mago Maravilloso*, es iniciado por un demonio, como Fausto. *En El mago más grande del amor*, la hechicera Circe, "pariente de Medea", aprende matemáticas, filosofía y astronomía de un gran mago para poder leer el alfabeto de las estrellas y comprender los sonidos de los animales y los colores de las flores; ha estudiado quiromancia, geomancia, piromancia, nigromancia, etcétera. Este conocimiento mítico de la naturaleza revela las dimensiones del hombre como ser natural. Esto explica el inagotable acervo de horóscopos y oráculos del poeta, que se venden al por menor para indicar el signo cósmico y la constelación a la que pertenece el héroe, el campo oferente o la cuadrícula dentro de la cual se desarrollará su destino. Debemos darnos cuenta, por supuesto, de que en *Calderón* tales escenarios astrológicos se utilizan a menudo simplemente como atrezzo, particularmente en aquellas obras que habitualmente se descartan como los peores "dramas del destino" mecánicos posibles. Este es el caso, por ejemplo, del drama magníficamente construido *Herodes y Mariamne ("El mayor monstruo los celos")*. Aquí, aunque se produce el inevitable cumplimiento de una doble predicción (cuando Herodes intenta en vano deshacerse de la daga portadora de la maldición), el verdadero centro espiritual de la obra se encuentra en otra parte, a saber, en la forma en que Mariamne lleva a cabo su promesa al final del segundo acto en relación con los celos de Herodes: "Como princesa perdono; como esposa me vengaré". Así, su corazón de mujer, que oscila "de un extremo a otro", queda satisfecho en todos los sentidos, pero también, incluso dentro de su destino específico, puede hacer que "los deberes en conflicto ejerzan una influencia moderadora entre sí".[6] En este plano central, la obra de Calderón no tiene nada que envidiar a *la de Hebbel*.

Los horóscopos pueden ser dramáticos en sí mismos cuando dos polos opuestos luchan por el dominio. Puesto que la astrología designa a estas fuerzas con los nombres de los dioses planetarios y *Calderón* interpreta a los antiguos dioses como símbolos de las energías del mundo,[7] el destino de muchos héroes está delineado, desde el principio, por la lucha de dos dioses o diosas. Esto es lo que ocurre de forma más clara y coherente en la *Hija del Aire*, cuyo nacimiento se debe a la violación de una virgen vestal (el principio de Diana) en el templo de Kypris (el principio de Venus), lo que da lugar a una "eterna disputa" entre las dos diosas. Al final de la primera parte, cuando el

ciego Menón predice que Semíramis asesinará a su marido, Ninus, recuerda su carta natal: "Venus y Diana vengan ahora viejos celos; pues lo que fue levantado por la ayuda de Venus será derribado por el rencor de Diana". Al final de la segunda parte, cuando la reina, al final de su arrogancia que no conoce moderación, se derrumba, herida, cae en la cuenta: "¡Después de todo, Diana, triunfaste finalmente sobre Venus! Me dejaste vivir sólo para ver el despliegue de un destino despiadado, que me había amenazado con signos y prodigios. Iba a ser cruel, orgulloso y tiránico, y, manchado con la culpa del asesinato, debería recibir la muerte tras ser arrojado desde las alturas." En este punto podemos interponer una palabra significativa de Astolf *en La vida es sueño*, que ilumina *la* idea que Calderón tiene del destino: "El destino rara vez miente cuando anuncia el dolor; tan fiable en el mal como poco fiable en el bien". Otro ejemplo de constelaciones en guerra es Odiseo, que desde la caída de Troya es perseguido por Venus y protegido por Juno. En una compleja dialéctica, Odiseo triunfa sobre la magia cósmica de Circe mediante el encantamiento eros de Venus, pero luego -tras indecibles fatigas por parte de sus compañeros (al final, incluso el muerto Aquiles tiene que aparecer)- es sacudido del "más alto encantamiento de amor" y escapa para perseguir su propio destino.[8] El problema está planteado de forma interesante: podemos discernir tres etapas: "eros", el "más alto encanto", vence a la magia intracósmica de Circe, y ésta cae vencida al vacío. Sin embargo, el eros también representa la esclavitud; la ramita que Juno envía a su protegida para frustrar la magia de Circe sólo puede funcionar "si el amor no te ha encadenado", y a él le resulta difícil liberarse. Esta renuncia en la *comedia* mitológica es el reflejo simbólico de lo que, en las obras cristianas, será la liberación de la pesadilla del propio destino. Antes de hundirse en el olvido, Circe dice: "Puesto que veo que el amor es superior a mi magia y que aquel a quien no logré encantar ha sucumbido al amor, deseo morir".

Esto nos plantea la cuestión de cómo, según *Calderón*, el hombre ha de enfrentarse a un destino que parece ineludible. Inicialmente, visto como constelación cósmica, el destino no es el acontecimiento en sí, ni lo contiene mecánicamente, como en un modelo materialista y determinista del mundo: es potencialidad. Un gran número de *comedias* (y de *autos* basados en el mismo material) comienzan en una "cueva"; el héroe o la heroína están "vestidos con pieles" y viven en una especie de preexistencia onírica. (En el *auto La vida es sueño* esta existencia en la cueva representa la preexistencia del hombre en la

mente del Creador). Así, Segismundo habita en su "torre" modelada como una cueva, y Semíramis está prisionera en una cueva porque su horóscopo (como el de Segismundo) promete cosas demasiado terribles. En un estado similar se encuentran los siguientes personajes: Aquiles en *El monstruo del jardín*; Heraclio, el hijo del emperador, en *En esta vida todo es verdad y todo es engaño*; Mafisa en *El destino y el proverbio de Leonido y Mafisa*; y Climena, que se cría aislada a causa de una predicción que no debe permitirse que se cumpla (en *Apolo y Climena*). Esta condición de preexistencia es la "dotación" de la persona, incluso antes de que se ponga a prueba mediante el uso de la libertad, si bien una dotación que exhibe la "caída" común a todas las criaturas y, con bastante frecuencia, la *huida* culpable del destino. El encierro en la "cueva" tiene por objeto evitar que las personas sufran el destino que les está reservado.

Pero esta dotación de potencialidad, diga lo que diga el oráculo sobre ella, sólo puede *inclinar* (*inclinar*) a las personas en una determinada dirección, nunca puede *forzarlas* (*forzar*).(9) Así, en principio, el libre albedrío es capaz de elevarse por encima del destino, o al menos de moldearlo para que se cumpla en un contexto más amplio e imprevisible. Como todo en la gran sala de espejos *de Calderón*, esto admite formas y etapas análogas,(10) pero en el nivel decisivo, el cristiano, se despoja de toda ambigüedad. En última instancia, *la Hija del Aire* es una gran tragedia del destino sólo porque Semiramis está decidida desde el principio a dejarse empujar en la dirección de la *inclinación* demoníaca que forma parte de su dote. Ella es el paradigma más claro del mundo pagano e irredento bajo el poder del pecado original. Ella le dice a su guardian, Tiresias: "Hoy, a través de tu voluntad confinante, mi obstinado orgullo se quebrará", porque, como ella dice, es una "locura" temer al destino. "Toma precauciones, y que eso sea suficiente". Desea que el rayo la mate. Pero subraya su libertad, su autoconquista: "Avanzo por mi propia voluntad, para que nadie me obligue" (I, 1). En efecto, ella sabe, al final de la gran explicación de sus orígenes, "que el cielo nunca actúa en contra de la naturaleza divina, nunca viola nuestro poder de elegir". Pregunta obstinadamente a Menon: "¿Es mi voluntad libre o soy esclava? ¿Qué poder tiene el destino sobre mí, qué derecho de tutela?". (I, 2). A medida que su influencia se expande, sus súbditos se dividen en un partido de Fortuna y otro de *justicia* o *razón*: Semíramis es la Fortuna encarnada, sumida en la euforia del poder y condenada por el continuo girar de la rueda: se creía libre, pero sólo era conducida.

Segismundo libra en su interior la batalla decisiva entre el "derecho" y la "felicidad" (o el "poder"); en consecuencia, está en condiciones de dar los consejos más profundos en cuanto a la actitud que debe adoptarse ante el destino. La trama es compleja en la medida en que el rey Basilio, en sí mismo un hombre bondadoso, mete a su hijo (que tiene un horóscopo terrible) en la torre para resistir al destino. Sin embargo, esta misma intervención convierte al hijo en un "animal" lo bastante brutal como para poner el pie en la cabeza de su padre. El propio poder de decisión de Segismundo queda tan viciado por esta intervención que puede llamar al rey el "*tirano de mi albedrío*". Así, la preexistencia de Segismundo no es en absoluto la potencialidad pute, naturalmente dada, previa a la "prueba" de la libertad que pretende demostrar qué clase de hombre es; ya está en desventaja por la culpa del rey. El rey intenta disfrazar su acto como un intento de "ver si el sabio puede ganar el dominio sobre las estrellas". Organiza una prueba en la que se permite a Segismundo reinar durante un día, "para ver si el cielo (que no puede mentir) no modera finalmente su postura hostil y, vencido por la resolución y la perspicacia, lo abandona por completo" (segundo acto). Por supuesto, en estas condiciones, Segismundo no puede pasar la prueba. "Mis inclinaciones son la prueba de lo que es justo": *justo-mi gusto*. Sin embargo, se convence de que todo ha sido un sueño. Posteriormente, en un sueño real, reproduce la escena, queriendo vengarse "en el vasto escenario del teatro mundial" y poner el pie en el cuello de su padre; aquí se ha evaporado la diferencia entre el significado de la realidad y el significado del sueño. Esto le distancia, y de esta distancia, de manera casi budista, surge la verdadera libertad ética, que calma "la furia de la ambición salvaje" (final del segundo acto). Entonces, liberado por los insurrectos y puesto al frente del ejército "de los sin nombre y rechazados", sólo le preocupa "*obrar bien*": ha "visto a través" de todo lo demás (*"ya os conozco, ya os conozco"*), se ha vuelto "sobrio" (*desetigañado*). Desde esta distancia puede tanto perdonar a su padre y caer rendido a sus pies, como renunciar a su amor (instintivo) por Rosaura.

Desde este punto de vista también puede formular *las* normas finales de Calderón sobre cómo debe abordarse el horóscopo. La primera norma es ésta: no huir del destino; no tomar medidas para escapar de sus redes. El propio rey formula esto, con ánimo falsamente fatalista:

No hay escapatoria a lo que debe venir,

Y precipitado es el deseo de ver el futuro.
Escóndete, pero te encontraré igualmente;
Si es así, tu protección será en vano.
Un alto repentino, un final abrupto, ¡aparece el signo nefasto!
¡Huye del peligro y lo encontrarás sobre tus orejas!
En vano busqué seguridad por mi propia mano:
En lugar de eso, me arruiné a mí mismo y a mi propia tierra.

Así que fue una insensatez esconder a Climene para evitar que tuviera el hijo del que se había predicho el desastre: Apolo mismo la dejará embarazada. Del mismo modo, fue insensato mantener a Aquiles en la cueva, pues seguirá su camino de héroe, y así sucesivamente.

Más importante que el primer principio de no oponerse al destino es el segundo: el horóscopo no debe "usarse impuramente"; el hombre no debe "inmiscuirse en su misterio" (como hizo Basilio), sino acercarse a él con "razón", "moderación", "humildad" y "sabiduría", sometiéndose a la prueba a la que somete al hombre. "No hay protección ni seguridad que ganar / en contrarrestar el peligro antes de que llegue". Sólo *en el peligro mismo* puede la humildad ofrecer alguna protección; no hay forma de evitarlo (discurso de Segismundo al rey en el tercer acto). Esta humildad se denomina expresamente sabiduría, la única que puede triunfar en el destino. En la escena final *del Purgatorio de San Patricio* también existe la esperanza confiada de que el hombre culpable, a quien los demonios ya están provocando con la certeza de que está perdido, no será abandonado por Dios.

Sin embargo, esto nos ha llevado más allá de la frontera y al ámbito de la teología cristiana, de la que tratan específicamente *los autos*. Aquí la autoconquista, libremente emprendida, que (desde abajo) se veía como "humildad", "sabiduría" y "renuncia", se describe (desde arriba) como operación de la gracia. Con ello queda finalmente claro que, para el cristiano *Calderón*, no existe un "destino" neutro, sino sólo un o bien: o bien el hombre está esclavizado en el pecado original, a lo que Pablo llama los "poderes del universo", o bien se aferra a la gracia redentora en una humildad que acepta el destino externo de la muerte pero, al hacerlo, lo trasciende interiormente[11]. *Calderón* tomó la renuncia (apoyada en la gracia) como tema cardinal de sus obras teatrales en innumerables ocasiones. Basta pensar en *Príncipe, amigo, esposa* o en la obra de Alejandro *Darlo todo y no dar nada*, por no hablar de las obras martiriales.

La obra titulada *Meditación en la cruz*, tan a menudo mal entendida como un insoportable drama del destino, se sostiene por sí misma.

Aquí el tema no es en absoluto el destino, sino la omnipotencia de la gracia. El hombre a quien la gracia ha elegido especialmente no puede escapar: le alcanzará en pleno vuelo. Esta obra es como un eco de las célebres disputas sobre la cuestión de la gracia a principios de siglo. Evidentemente, cuando no se mantienen estos presupuestos, la obra se malinterpreta fácilmente; *Grillparzer*, por ejemplo, se inspiró en ella para su *Die Ahnfrau*.

c. El tema de la muerte

En última instancia, el drama se ve así severamente restringido en términos de espacio y tiempo porque tras la finitud de la acción se esconde la finitud de la vida y sus decisiones, es decir, la muerte. La muerte está detrás de cada obra, y a menudo se convierte en su tema explícito, y no sólo en la tragedia. Se ha expresado la opinión de que la tragedia griega surgió enteramente del trato con los muertos, que procedía del "acto de transformar un alma del reino de los muertos en un ser activo y vivo"[1]. Sea como fuere, el reino de la muerte debe inmiscuirse en la vida como elemento confinante, exhibiendo la irreductible ambigüedad que surge de su proximidad a la vida. En efecto, es al mismo tiempo el fin ineludible al que todos están obligados a llegar y el acontecimiento final que el hombre puede organizar -en el suicidio- y configurar de múltiples maneras. El moribundo puede hacer de su muerte la expresión más elevada de su voluntad existencial, como en el caso del mártir o de la persona que se sacrifica por algún ideal elevado. Mediante este acto final, tanto si lo sufre como si lo busca, puede imprimir un sentido, retrospectivamente, a toda su existencia. Así, en el drama, por lo general sólo el último acto libera al anterior de su carácter fluido y provisional y confirma toda la acción.

Así, paradójicamente, la muerte puede pasar de ser un acontecimiento radicalmente pasivo, que, aunque tratemos desesperadamente de huir de ella, acabará por alcanzarnos, a convertirse en un acontecimiento sumamente activo, deliberadamente elegido y configurado en cuanto a su cuándo, dónde y por qué. Esto presupone un misterioso conocimiento previo de la muerte, que no sólo procede de la familiaridad con la muerte en el entorno humano, sino del hecho de que la muerte es inmanente a todo momento temporal. El tiempo en el que vivimos encierra en sí mismo esta paradoja: es evanescente, se agota sin cesar, y al mismo tiempo nos ofrece continuamente la oportunidad de un nuevo comienzo; lo que ha

sido queda fuera del alcance de nuestra libertad, pero esto sólo sirve para dejar espacio al ejercicio ulterior de la libertad. El momento final del tiempo presenta así dos caras: es la última humillación del hombre, que lo abate y transforma su organismo en corrupción, y al mismo tiempo es algo sumamente precioso y noble si lo acepta como la ofrenda total y la forma final de su existencia. Por un lado, *es el pudendum* de la sociedad. Y lo es cada vez más en la medida en que la sociedad se ve a sí misma cada vez más como un mero colectivo. Entonces se evita todo encuentro abierto con la muerte; en el teatro se ríen de ella en todo tipo de formas grotescas, por ejemplo, *Meteoro* (1966) *de Dürrenmatt*, donde la comedia reside en que cada muerte "final" sigue resultando prematura: "[2] y *La manzana* (1962), *de Jack Gelber*, donde, de nuevo, la muerte (real y supuesta) es objeto de un juego cómico-grotesco. Por otra parte, la gente desea ver este punto final, ya que sin él, la vida tal y como se experimenta parece no tener ningún sentido. Pero la pregunta es: ¿Puede este momento tener tanto peso? ¿Se puede esperar que dé sentido a lo que carece de sentido cuando él mismo parece ser lo más insignificante de todo? La muerte es, pues, o bien el peor enemigo del hombre, o bien su mejor amigo; o bien una expresión de la ley esencial de toda naturaleza, o bien algo absolutamente antinatural. Además, es independiente de la edad de la persona; por ejemplo, la muerte no es enemiga de la juventud ni amiga de la vejez. Tampoco depende de la enfermedad ni de la salud, sino que atraviesa estos aspectos en primer plano. Es posible que una vida en declive busque orgánicamente la muerte porque se siente profundamente indigna de vivir (*Chéjov*),[3] pero incluso esto plantea la cuestión de la forma adecuada de morir. A la inversa, es posible que una vida en pleno florecimiento esté interiormente preparada y dispuesta para la muerte, si alguna gran causa la llama (*Die Bürger von Calais*, *de Kaiser*, 1914).

Los aspectos son muchos y mutuamente opuestos, pero en última instancia no pueden separarse el uno del otro. Incluso cuando una muerte se elige libremente, no deja de ser un hacer-presente de esa muerte que es nuestro destino; incluso cuando no se desea y se resiste, al final hay que afirmarla. Y es esta misteriosa paradoja la que da sentido último al juego de la vida, o le niega todo sentido. Así las cosas, nos vemos obligados a examinar los aspectos de la muerte que desempeñan un papel crucial en el drama.

α. *La muerte como destino*. La obra puede consistir en que una persona viva es perseguida y conducida a los brazos de la muerte. En las obras

de la Antigüedad pueden ser los dioses quienes lleven a cabo esta persecución. Así, Atenea persigue al Áyax *de Sófocles* ("La diosa. . . me atormenta hasta la muerte");4 Hera trae la locura al Heracles de *Eurípides* cuando regresa del inframundo, obligándole a matar a sus propios hijos.5 En el drama moderno son seres humanos, en ocasiones de dimensiones míticas, los que persiguen a sus semejantes. Es el caso de la despiadada *Alte Dame de Dürrenmatt*, que dona mil millones a su empobrecido barrio natal, comprando así justicia para sí misma:(6) a cambio, alguien debe matar a Alfred Ill, que ha negado ser el padre del hijo de Claire (una "archi-puta"). "Con un músculo financiero como el mío es posible comprar todo un orden mundial"7. El dinero es el nuevo dios, que persigue a la gente hasta la muerte. Ill se niega a suicidarse: "Ahora tú *debes* ser mi juez. . . No puedo eximirte de tu tarea"8. Ill es asesinado por esta "justicia". En *Andorra* (1961)*, de Max Frisch*, es la ideología antisemita la que persigue al joven Andri hasta la muerte. Aunque no es judío, se cree que lo es, y al final se enfrenta al papel que se le ha impuesto: "Mi dolor me eleva por encima de todos vosotros, y así caeré"(9). Entre imagen e imagen, los personajes individuales se sientan en el estrado y profesan su inocencia; a lo sumo son víctimas de las circunstancias. "No se preguntan quién de *ellos* es el asesino"(10). De forma similar, en el Oratorio de Auschwitz *de Peter Weiss*, *Die Ermittlung* (1965), nadie admite ser el asesino. De nuevo, en *El crisol, de Arthur Miller*, John Proctor es víctima de la histeria colectiva; como Andri, se niega a comprar su libertad con una confesión que habría violado su conciencia (a saber, que había comulgado con el diablo). En *Durrenmatt, Frisch* y Miller, como en el drama de la Antigüedad, el individuo, desde su libertad interior, se eleva por encima de la muchedumbre. (*O'Casey* nos muestra una caza de brujas cómico-grotesca en su *Cock-a-Doodle-Dandy* de 1949).

Pero también puede ocurrir que la propia muerte, en persona, por así decirlo, se adelante como enemiga ajena de la vida. Aquí la tragedia esencial puede ser que la vida que es feliz o vigorosa se encuentre de repente cara a cara con el abismo del "hasta aquí y no más allá". En el cuarto capítulo de su *Laokoon*, en referencia al Filoctetes *de Sófocles* y al moribundo Heracles, *Lessing* ya había abierto el escenario al héroe que se lamenta, comparándolo con un enfermo físico al que nadie ayuda y que no puede ayudarse a sí mismo: "No vemos ante nosotros más que desesperación en su forma más terrible". *El Egmont de Goethe* no llega tan lejos; pero toda la obra (si dejamos aparte la lucha de los Países Bajos por liberarse de la servidumbre

bajo Alba, que no es central) no es otra cosa que la lucha de la vida con una muerte que, mediante la astucia, conquista la vida desde fuera. Egmont es el niño mimado del pueblo, enamorado en secreto de Klarchen; es despreocupado y, por ello, a pesar de la advertencia de Oranien, es esencialmente desprevenido, lleva la cabeza tan alta "como si la mano de la majestad no estuviera posada sobre ella". Siente lo mismo que *Goethe* en *Schwager Kronos* y *Fausto*: "¿No debería disfrutar del momento presente?" "Aún no he llegado a la cima de mi crecimiento, y cuando esté sobre ella, quiero permanecer firme y sin miedo. Si he de caer, que un rayo, un huracán, me arroje de nuevo a las profundidades. Allí yaceré con muchos otros miles". Se compara acertadamente con un "sonámbulo" encaramado peligrosamente a la cresta de un tejado; nadie debe llamarle. Es la vitalidad juvenil en todos los niveles de su ser, y así cae en la red de Alba. La muerte se alza de pronto ante él, "terrible". Hasta ahora, en la batalla, la había vencido, pero "ahora la muerte ha encontrado su marca en mí". En vano pide a Fernando una vía de escape. Lo terrible es que la vida debe morir. "¡Dulce vida! Oh hermoso y familiar hábito de ser y hacer, ¿voy a separarme de ti...? . La vida está llegando a su fin para mí. Sin embargo, he vivido". La última palabra es "destino": "El hombre cree que dirige su propia vida. . pero lo más profundo de él se siente irresistiblemente atraído por su destino".

Más cercano al pensamiento *de Lessing* está *Kleist* con su *Robert Guiskard*: aquí el enemigo mortal ya no se enfrenta al héroe, sino que está dentro de él. La peste que desea alejar de su ejército, que yace fuera de Bizancio, se está comiendo su propia vida. Sus elevados planes de obtener la corona bizantina y resolver el feudo de su casa se ven socavados y arruinados en su propio corazón. Cree tener el carisma real de poder tocar a los enfermos, inmune a la enfermedad: "Aunque fuera la peste te digo esto: / En estos huesos se roería hasta morir". Pero el enemigo que lleva dentro es más fuerte, y "el sentenciado no tiene resurrección". Otro héroe de altos vuelos es *el káiser Heinrich der Sechste, de Grabbe*; "en lo alto del Etna", en la plenitud de su poder, es abatido por la muerte: "Gritando: ¡Ay! / ¿Qué me ha golpeado? [11] .Incluso *el Ugolino de Gerstenberg* (1768) no era más que un enorme y terrible moribundo físico, una escena estilizada de las antiguas Danzas de la Muerte resucitadas en nuestro siglo por *Leo Weismantel (Totentanz*, 1921), *W. H. Auden (La Danza* de la Muerte, 1921) y otros*H. Auden (La danza de la muerte*, 1933), *Michel de Ghelderode (Le cavalier bizarre*, 1920; *La ballade du Grand Macabre*,

1936), hasta llegar a los descabezados *Jeux de massacre* (1970) *de Ionesco*. *En Le Roi se meurt* (1966), el acto de morir de un individuo llena toda una velada. *En Zum Grossen Wurstel* (1904*), de Arthur Schnitzler*, actores reales aparecen como marionetas, con los miembros suspendidos de hilos. Al final, el Hombre Desconocido aparece con un abrigo azul y "corta todos los hilos de un golpe". Las marionetas caen al suelo", incluido el dramaturgo. Hablando consigo mismo, dice: "¡Me aterroriza mi propio poder! / ¿Lo que escribo es verdad u oscuridad? . . / ¿Soy yo o sólo un símbolo?". "Sí, si mi espada se sostuviera con menos fuerza, / sé cuántos de los que se enorgullecen, en el dolor y en el placer, / de su muy cuestionable realidad, lo harían-(al patio de butacas:) ¿Qué habría sido de ti, por ejemplo?".

Es el acto de autoentrega, realizado tal vez al final de un periodo de resistencia desesperada. *En Le combat* (1913*), de Georges Duhamel*, la lucha del joven consumido contra una muerte segura se convierte en "una auténtica escuela del corazón". En la obra de tres minutos de *Thornton Wilder And the Sea Shall Give up Its Dead (Y el mar entregará a sus muertos)*, la única cuestión, ante el Juicio Final, es la de la autoentrega. La emperatriz observa que seguimos aferrándonos a nuestro yo como si fuera algo de valor; Horatio Nissen está aterrorizado de tener que renunciar a sí mismo ("Oh Dios, no dejes que la gente piense que soy un Goy"), y el Padre Cosroe suplica a Dios que le permita conservar su mente especial, ávida de conocimiento, y todo aquello con lo que la ha llenado. Pero entonces las almas ansiosas llegan a la superficie del océano, y el trascendental asunto del Juicio Final termina en un santiamén. En su obra *La sala de estar* (1932), *Graham Greene* retrata el insensato intento de escapar a la muerte: después de que todas las habitaciones de la casa en la que ha muerto una persona hayan sido cerradas con llave, los que intentan evitar la muerte son finalmente sorprendidos por un rayo de gracia: se les permitirá morir allí una vez que las habitaciones hayan sido abiertas de nuevo. En *Igor Bulitchov* (1931)*, de Maxim Gorki*, el hombre muere "prematuramente" de cáncer en medio del torbellino de una sociedad de clase media que se derrumba, mientras comienza la Revolución; la muerte hace que tanto el pasado como el presente carezcan de sentido: "¿Dónde está el tribunal al que pueda apelar contra mi enfermedad? ¿Contra mi muerte prematura?" "He vivido y vivido, y me pregunto: ¿Por qué vives? . ¿Qué significa la muerte para nosotros, Pavlin?" "No vivo en la calle correcta. He caído entre extraños; durante treinta años no he vivido más que entre extraños".

La muerte es lo otro, lo ajeno, lo que desorienta. En la obra en un acto *de O'Neill Bound East for Cardiff*, está simbolizada por la niebla: un marinero muere, avergonzando a sus compañeros, pues había querido ser enterrado en tierra firme, pero pasará una semana antes de que lleguen a Cardiff. "Me enterrarán en el mar".

β. *La muerte como intérprete de la vida*. Incluso en algunas de las obras ya mencionadas la muerte arroja luz, retrospectivamente, sobre la vida. Pone la vida en la balanza y averigua su significado específico. *En Der Tor und der Tod* (1893)*, de Hofmannsthal*, la muerte es la primera realidad genuina, que muestra a Claudio cómo todos sus encuentros anteriores eran irreales y estaban regidos por aspectos de preexistencia y egocentrismo. La muerte se lo da todo retirándoselo: "Ya que mi vida estaba muerta, tú, oh Muerte, serás mi vida". "Sólo ahora que estoy muriendo siento que *soy*". *Buchner* lo expresó con más fuerza en su *Danton*: el héroe lleva mucho tiempo flirteando con la muerte ("es muy agradable mirarla de lejos a través de un lorgnon"), y ahora la muerte se le acerca cada vez más, la única realidad frente a la cual todo lo que ha sido es mera representación.[12] Aquí, sin embargo, la muerte es tanto la única realidad concreta que, por contraste con la vida transitoria, nunca pasará. "Si un hombre pudiera creer en la aniquilación, habría esperanza para él", pero el moribundo "no puede morir". *Büchner* da en este punto una glosa metafísica: "Todo es caos. El vacío se ha suicidado; la creación es su herida; nosotros somos sus gotas de sangre; y el mundo es la tumba en la que se está descomponiendo"[13] La muerte desvela la existencia -en un sentido budista o gnóstico- como el resultado de la caída pecaminosa del vacío.

Wilder tiene menos pretensiones metafísicas, pero en su *Our Town* (1939), la difunta Emily repasa su vida pero los muertos le dicen que no se aferre a lo que ha sido; debe mirar a lo que le espera y prepararse para ello. Al poder revivir uno de sus días terrenales, tiene que admitir que, en esos momentos terrenales, no ha vivido nada de verdad. "Las cosas van demasiado deprisa. Ni siquiera tenemos tiempo de mirarnos a nosotros mismos". Esta retrospectiva es similar a la de la Juana *de Shaw* en su conversación nocturna con el rey. Todo se pone en su sitio.

Pero la mirada retrospectiva también puede mostrar que la experiencia vivida es única e irrepetible, con el resultado de que todos los intentos de repetirla están condenados al fracaso. Así ocurre en *El hombre que volvió a vivir* (1928)*, de Par Lagerkvist*: en cuanto el héroe

se sumerge de nuevo en el aire turbio de la vida, vuelve a sucumbir al crimen. Lo mismo ocurre en la obra en un acto *X Lives Again, de François Paliard*, aunque aquí el héroe está tan atado por su constitución que no deja de fracasar. *Lo* mismo *ocurre en Les jeux sont faits* (1947)*, de Jean Paul Sartre*: el hombre sólo tiene una oportunidad de tomar una decisión sobre sí mismo. El mismo tema se encuentra, ligeramente revestido, *en Liliom* (1909)*, de Ferenc Molnar*.

La muerte es vista como la dura luz que ilumina la vida que la precede; puede iluminarlo todo, desde los mismos comienzos. *O'Neill*[14] ha dirigido este reflector hacia el pasado de la forma más conmovedora, utilizando de nuevo el motivo de la niebla en *Un largo viaje hacia la noche* (1940): el viaje hacia la noche es el viaje cada vez más atrás en el propio pasado. Al final, Mary, tras retroceder hasta su infancia, sucumbe a la locura; es la misma visión de la tragedia que tiene *Büchner*. Similar *es Revenu de l'étoile* (1939) *de André Obey* (es decir, Desde el monumento al soldado desconocido), donde los recuerdos de la mujer solitaria se remontan cada vez más atrás, hasta el nacimiento de sus hijos, pero finalmente el presente vuelve de nuevo. El tema se caricaturiza en *Quatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), *de Jardiel Poncelas*, donde el tiempo se desliza mientras, para los "cuatro", se detiene, de modo que al final se encuentran yendo a la escuela con sus nietos.

Hay otra forma en que la muerte ilumina la vida, a saber, cuando, en el momento de fallecer, toda la vida pasada de una persona se presenta ante su conciencia. Así, *Par Lagerkvist*, en su *Den svara stunden* (1918), despliega un solo segundo (que es todo lo que se necesita para morir en un accidente ferroviario) y muestra al moribundo la culpa de su vida. En otra obra de un solo acto muestra la realización, en la muerte, de haber fracasado en la vida. De forma parecida*, Armand Salacrou* en su *L'Inconnu d'Arras* (1935) despliega el segundo que toma la bala del suicida al penetrar en su cerebro para confrontarle con sus puntos de vista, sus intentos de encontrar un sentido a la vida, una sola buena acción que ha realizado, pero sobre todo con su decisión, su afirmación de libertad. Todas las máscaras caen ante la muerte.

γ. *La inmanencia de la muerte*. Quienes huyen de la muerte como algo ajeno, en realidad llevan la muerte dentro. "La vida lleva inscrita una ley de bronce y todo tiene su precio. El amor implica las penas del amor, el éxito es inseparable del cansancio infinito del camino hacia él, y al calor de la emoción corresponden los horrores de la

desolación. El precio de toda nuestra existencia es la muerte"15. Así pues, la vida está "saturada de muerte" (*Tennessee Williams*). Esta misma experiencia es el contenido de las obras del joven *Maurice Maeterlinck (L'Intruse, Les aveugles*, 1890; *L'Intérieur*, 1894). Aquí *Maeterlinck* retrata en última instancia una condición, no una acción (llama a sus obras *drames statiques*), la condición del hombre, indefenso ante la muerte. Característicamente, son los ciegos los que más se dan cuenta de la proximidad de la muerte(16). En *Les aveugles*, la muerte hace tiempo que está entre ellos: el viejo sacerdote, al que esperan los doce ciegos, yace muerto en medio de ellos. Pero: "Parece como si siempre estuviéramos solos. . . . Hay que ver para amar"(17). El tema se desvirtúa hasta la *tragédie bouffe* grotesca en *Michel de Ghelderode (Le Cavalier bizarre*, 1920), compatriota *de Maeterlinck*; un "espía" describe la llegada de la muerte en beneficio de los geriatras de un hospital, pero en el acto la muerte no llega allí, sino al lado. En *L'Intérieur de Maeterlinck*, mientras el "viejo", conocedor de la muerte, mantiene una conversación con un desconocido desde su ventana, el cadáver de su hija es introducido en la habitación.

Siguiendo *a Maeterlinck*, muchos filósofos han descrito esta inmanencia de la muerte en la vida, la conciencia de su presencia, como una situación límite (*Jaspers*). Ya hemos encontrado al joven *Georg Lukács*; para él, la realidad de la muerte en la vida es la condición previa de ese límite que da sentido, de forma ética y estética.(20 18) Cerca de él se encuentran *Paul Ernst, Arnold Gehlen* (para quien la muerte es el lugar central de la tragedia)19 y, por último, *Ernst Bloch*: "La muerte es, pues, simplemente el hacer visible una forma que está esencialmente ahí; del mismo modo, por ejemplo, que Miguel Ángel vio la estatua en el bloque de piedra: su cincel sólo tuvo que desmenuzar el material superfluo que la rodeaba"*Gabriel Marcel* se expresó de forma similar, antes de subir a un nivel superior de reflexión, del que hablaremos en breve.

Podríamos mencionar aquí un gran número de obras clásicas y modernas en la medida en que presuponen y demuestran progresivamente la presencia todopoderosa de la muerte, que en última instancia no es más que la puesta en práctica explícita de algo implícito: la situación estaba madura para ello. A esta categoría pertenecen *Hamlet* y *Julio César de Shakespeare, Phèdre de Racine*, las tragedias de *Gryphius, Emilia Galotti de Lessing, Maria Stuart de Schiller*. En otros -Grill-parzer*, Hebbel, Ibsen, Chéjov*-, el momento inevitable es central en algún momento. O bien se ha decidido un asesinato, y la única cuestión es la identidad del desdichado que se someterá a su ley, como en *Le malentendu de Camus*.

El tema puede hacerse más burdo y transformarse en el encuentro de una persona viva con su yo muerto, como escenifica, por ejemplo, *Calderón*.(21) De forma aún más grotesca, la misma persona puede ser llevada a escena en cuatro edades de la vida al mismo tiempo.(22) Pero también es posible dispersar el tema por toda la obra, como una atmósfera; así ocurre a menudo en *Pirandello* y aún más en *Tennessee Williams*, aunque el omnipresente miedo a la muerte también manifiesta signos de un miedo neurótico a la vida (en particular en *Camino Real*, 1953).

Sin embargo, ¿y si la inmanencia de la muerte no se refiere (sólo) a uno mismo, sino principalmente a un ser querido fallecido? Si uno se ha entregado genuina y definitivamente a otro, no es algo que pueda revocarse o romperse a causa de la muerte de esta persona. En este punto, que es central tanto en la filosofía como en la teoría dramática de *Gabriel Marcel*, la pareja superviviente toma conciencia de algo eterno en cada segundo de su existencia, precisamente a través de esta ausencia terrenal. En última instancia, la intuición *de Marcel* va más allá del espiritismo (al que se aproxima); es una intuición genuinamente metafísica que presupone definitivamente una elección libre, es decir, el valor eterno del amor.23 Así, el lugar de comunicación con el ser querido fallecido se convierte en el lugar más destacado de la trascendencia; mediante la renuncia esencial a cualquier despertar de los muertos, se convierte en una esperanza que alcanza la eternidad. El primero en dramatizar esta idea fue *Marcel* en *L'Iconoclaste*,24 en la que Abel desprecia el amor de Jacques por la difunta Viviane como sacrílego e intenta destruirlo, pero finalmente tiene que reconocer su validez al tiempo que libera a Jacques del deseo de aferrarse a ella en el plano de los sentidos. Debe dejar sitio al misterio, de lo contrario la vida no puede respirar. En *Le fanal*,(25) es la

mujer muerta cuya presencia invisible lo gobierna todo, trayendo de vuelta al marido infiel y frenando al hijo que quería casarse con una divorciada contra la voluntad de su madre. El ausente, el aparentemente impotente, es el más fuerte: la propia muerte, que se lleva parte de los vivos al reino eterno, es la señal (*fanal*). Esta idea conduce a *Marcel* al tema de la muerte sustitutiva, al que tendremos que volver.

δ. *En el límite*. Si la muerte forma parte de la vida, ¿no significa esto que, aunque sea misteriosamente, la vida participa de la muerte, y que lo que está muerto puede manifestarse en la vida? *Marcel* se ha ocupado específicamente de esta presencia activa. Es difícil trazar aquí los límites entre las convenciones míticas o literarias que permiten a los muertos aparecer entre los vivos (desde *los Persas de Esquilo*, pasando por *Shakespeare*, hasta *Die Ahnfrau de Grillparzer*), o a los vivos recorrer los caminos de los muertos (las incesantes variaciones, hasta nuestros días, de los temas de Orfeo y Alcestis, a quien Heracles saca del Hades tras una lucha con la Muerte). En este contexto, dejamos de lado el drama del espiritismo, aunque es bien sabido lo mucho que *Strindberg* le debe -su *Libro Azul* está dedicado a *Swedenborg*-, así como el drama de la antroposofía, que nos muestra el camino de culpa y purificación del alma a medida que atraviesa muchas vidas y atraviesa muchas regiones cósmicas. Tampoco nos ocuparemos de los dramas del universo *de A. Mombert*, con su patetismo lírico.

Hay obras, sin embargo, en las que el hombre está abierto a una realidad invisible, supramundana, y en las que la trama dramática surge del hecho de que el héroe es abordado explícitamente por esta realidad. En *las Mujeres de Traquis* de *Sófocles* es un hombre muerto quien finalmente lleva a Heracles a la muerte según el oráculo (11591163). En *el Hamlet de Shakespeare*, no podemos prescindir del fantasma de su padre y sustituirlo por la conciencia de Hamlet, por ejemplo, después de haberse enterado de la fechoría cometida. Es de crucial importancia para todo el curso de la acción que este fantasma haga su aparición desde el purgatorio: "Cortado hasta en las flores de mi pecado, . . / Sin hacer cuentas, sino enviado a mi cuenta / Con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza" (I, 5). El fantasma *del Intermezzo de Giraudoux* es igualmente indispensable. La niña Isabelle está abierta al reino de los muertos y a un sentido de lo universal que abarca tanto la vida como la muerte; la obra trata de su transición a una existencia adulta de clase media en la que la muerte no es más

que el final "normal" de la vida. Todo permanece en un estado de flujo (similar a las Elegías *de Rilke*): en lo que respecta a Isabelle, no hay nada abstruso en creer en fantasmas. "Lo que no me parece normal es esta indiferencia de los vivos con respecto a los muertos. O todos somos hipócritas, y millones de cristianos (que afirman que los muertos tienen otra vida) no creen lo que dicen. O bien, en cuanto hablan de los muertos, se vuelven egoístas y miopes."[26] Pero entonces, como resultado de la intervención de la autoridad, esta "amistad invisible" se convierte en un asunto público: lo que saca a la muchacha de la zona de peligro,(27) lo que el fantasma dice sobre los que han muerto jóvenes (II, 6), lo que Isabelle sospecha sobre la "misión" del difunto, su "confidente", y su propia responsabilidad hacia los muertos: todo esto se nubla en la incertidumbre sobre los límites entre los vivos y los muertos[28] y tiene como consecuencia que el fantasma sea expulsado por el futuro marido de Isabelle, que la invita a recorrer "el único camino normal hacia la muerte y los muertos".[29] Así que el fantasma se separa de la muchacha y la deja en manos de su marido "que te mantendrá dando vueltas y vueltas entre tus dos ideas de la muerte"(30).

Pueden ser los dioses, más que los muertos, quienes abran un agujero en el *lebensraum* de los hombres y lo socaven profundamente. Así Júpiter en las obras del Anfitrión (*Molière, Kleist, Giraudoux*), y en *Les mouches de Sartre*, o Apolo en *la Alcestiada de Thornton Wilder*. O los ángeles pueden intervenir en el destino del mundo (*Sodome et Gomorrhe de Giraudoux, Ein Engel kam nach Babylon de Dürrenmatt*). O, como en *Ionesco*, cualquiera puede venir a nuestro mundo desde el antimundo y abrir dimensiones insospechadas a la persona que da un *paseo por el aire*.

Las nuevas psicologías (*Freud, Jung*) facilitan nuevas interpretaciones del descenso a los infiernos, es decir, a zonas donde el "yo" se disuelve en lo colectivo y lo que está vivo aquí y ahora se disuelve en lo potencial. Incluso es posible descender a regiones donde "lo espantoso es portador de una sonrisa" (película *Orfeo de Cocteau*). Las nuevas filosofías que mantienen la libertad del hombre para hacer una elección oncc-para-todo pueden presentarnos un otro mundo infernal en el que ningún cambio es posible: encerrados en un egoísmo y un odio férreos, todos son eternamente ajenos a los demás. Así ocurre *en La danza de la muerte de Strindberg*, donde las reacciones de odio entre Alicia y el capitán funcionan de forma puramente mecánica, y entre los ancianos de *la Sonata fantasma*. También, por último, en *el Huis-*

Clos de Sartre, donde la gente ya no es capaz de estar sola ni de relacionarse con los demás. Inés: "Arderé, arderé, y sé que no habrá fin"(31). También Garcin, tamborileando en la puerta enrejada, está dispuesto a soportar todos los tormentos del viejo infierno si así puede escapar de los tormentos insoportables de este nuevo.(32) El suicidio ya no ofrece salida.

No es necesario que nos detengamos en obras que tratan de lo que viene después de la muerte, como *Johnson sobre Jordania, de J. B. Priestley*33, pero sí debemos mencionar obras en las que se designa la ejecución de algún acto fatal; fatal, porque desde el principio el acto en sí mismo trasciende lo humano y, por tanto, destruye necesariamente a quien lo realiza. Así ocurre en *Los justos* (1949)*, de Albert Camus*34, que trata del asesinato del Gran Príncipe Serguei por terroristas en 1905. Kaliayev, detenido por el asesinato, mantiene una conversación con la gran princesa, quien, como cristiana, querría perdonar al asesino. Aquí, la calidad absoluta del acto de Cristo se deja de lado como algo indigno de creer: "La Iglesia se ha reservado la gracia y nos ha dejado la tarea de ejercer el amor"35. Ahora es la pasión por la justicia absoluta en el mundo la que exige el compromiso absoluto de la propia vida. Si es posible, "matar y morir" no tienen por qué equilibrarse: es mejor morir por el presunto delito en un acto personal y justificador. "Pagamos más de lo que debemos. Eso significa morir dos veces". Para Stepan, el terrorista sin escrúpulos, no hay problema: "No amo la vida; amo la justicia, que es más que la vida". Incluso habría arrojado la bomba entre los niños sentados en el vagón. Los demás están hechos pedazos por la contradicción entre el amor al ser humano concreto y el amor a la justicia abstracta. Por un lado está la compasión (por los niños); por otro, el "honor de la revolución". ¿Es posible amar personalmente lo impersonal? ¿Es posible ser un exponente puro del partido? Sí, si uno calcula hacia atrás desde la muerte: "No somos de este mundo: somos justos. Hay un calor que no es para nosotros. . . . ¡Ah! Misericordia para los justos!" ¿Puede un hombre morir impersonalmente por la justicia en el mundo? "Si la muerte es la única salida, estamos en el camino equivocado. El camino correcto lleva al sol. . . . Los otros, nuestros nietos. . . . Sí. Pero Janek está en la cárcel, y la soga alrededor de su cuello está fría. Morirá, tal vez ya esté muerto. Para que los otros puedan vivir. ¡Ah! Borya, ¿y si los demás no viven? ¿Y si muere en vano?" Sigue siendo una pregunta abierta, una contradicción abierta. Es la misma contradicción que en *Las medidas tomadas, de*

Brecht. De nuevo tenemos la confrontación con Cristo: "Hemos cargado con la desgracia del mundo. Eso es lo que él hizo. ¡Qué valentía! Pero a menudo me parece una especie de orgullo, que debe ser castigado". La respuesta llega: "Pagamos este orgullo con nuestras vidas. Nadie puede hacer más". Y de nuevo surge la pregunta: ¿Acaso vendrán otros asesinos que nos tomen como precedente y no estén dispuestos a pagar con su vida? Dora, que pregunta esto, comparte *la* constatación *de Camus*: "Es fácil, mucho más fácil, morir por las propias contradicciones que vivirlas". Esta obra es mucho más profunda que *Les mains sales de Sartre*, a la que es una réplica.

Esta extraña anticipación de la muerte, que se supone justifica la acción criminal en nombre de una justicia abstracta, encierra una especie de perversión de los míticos descensos al Hades. En este último, sin embargo, si bien el amor implicaba una renuncia, era un amor sin contradicciones. Sólo renunciando a la felicidad inmediata pudo Orfeo arrancar a su Eurídice de la muerte. Sólo sobre la base de una renuncia suprema al amor inmediato es posible que Alcestis vaya a la muerte por su marido y, en última instancia, regrese a él desde la muerte.

El Shakespeare maduro juega con este límite de un modo muy distinto. Se arriesga a representar el regreso del reino de los muertos como un puro regalo para los que están de luto. En estas obras autónomas, la resurrección cristiana de entre los muertos se convierte en la reaparición de quienes se creía muertos. *En Pericles* -un romance lleno de peripecias, viajes, naufragios y otros sucesos-, el príncipe recupera a su hija Marina, cuya lápida ha leído, y, en última instancia, también a su esposa, que había sido arrojada al tempestuoso mar en un ataúd. Es aún más espléndido al final de *El cuento de invierno*, cuando la estatua de la difunta Hermione aparece a la vista, el culpable Leontes se queda atónito ante la "obra maestra" que parece respirar, y Paulina le promete cosas aún mayores si despierta su "fe"; la estatua desciende, viva, de su pedestal, y Perdita, la hija perdida, es redescubierta. El público también había creído muerta a Hermione y experimenta su "resurrección" tan profundamente como Leontes.

Ni el motivo de Pigmalión (dar vida a la estatua) ni el de Alcestis bastan para explicar la acción *de Shakespeare*. En un remoto segundo plano están los milagros cristianos de los juegos de misterio medievales. Pero *Shakespeare* realiza una "postfiguración", transformando los elementos cristianos en una metáfora fluida y escurridiza de la gracia de la existencia. Difícilmente podemos decir si

está más animado por temas de la antigüedad o por temas cristianos; la atmósfera es inconcebible al margen del trasfondo cristiano, pero este trasfondo sólo difunde una luz anónima sobre los milagros del amor terrenal.

ε. *La muerte como expiación*. Una vez más *Camus* ha hecho ya la transición a la nueva interpretación de la muerte. La muerte, en su ambivalencia activo-pasiva, puede entenderse como expiación (voluntaria o impuesta) de una existencia naufragada y llena de culpas. Esta interpretación atraviesa todos los estratos, desde la irreflexiva y común conciencia humana de que tiene sentido privar de la vida a una persona por un delito grave, hasta la postura intermedia que concede que, en situaciones insolubles y confusas, el suicidio puede traer luz y aire, pasando por diversas visiones metafísicas que consideran la muerte como expiación de la culpa de la existencia terrenal, atada a los sentidos.

En *The Quare Fellow* (1958), del irlandés *Brendan Behan*, se nos muestra que la dimensión ética existe incluso en el nivel más bajo: la ejecución de un criminal puede hacer contener la respiración a toda una prisión y brindar al camarada de ese hombre la oportunidad de una muerte noble. Finalmente, gracias a su lamentable estado de mendigo, incluso el mayor criminal de la escena antigua, Edipo, alcanza la dignidad de una muerte real que trae la salvación a su paso. La compleja acción de una de las obras maestras *de O'Neill*, *The Iceman Cometh* (1946), termina con dos suicidios y alguien más que se entrega a la justicia. Hickey, que quiere sacar a los decadentes personajes del pub Hope de sus ensoñaciones y devolverlos a una vida real, finalmente tiene que dar ejemplo él mismo: se acusa de haber asesinado a su mujer porque ya no soportaba que le perdonara constantemente sus infidelidades. El joven Parrit, que ha traicionado a su madre, saca sus conclusiones y salta por la escalera de incendios. Larry, el gruñón filósofo, acaba igualmente con su vida, y los demás se hunden de nuevo en el alcohol. Aquí la autoejecución es el camino hacia la verdad para una vida que ha sido una mentira.

El tema se repite en el ambiente *pequeño burgués* de *Muerte de un viajante* (1949)*, de Arthur Miller*, donde el suicidio es la única forma que le queda a Willy Loman de redimir el fracaso de su vida y, al mismo tiempo, dar a su familia un nuevo comienzo con el dinero del seguro de su "accidente" de coche. En este caso, la muerte es una forma de hacer sitio silenciosamente a los demás, similar al suicidio de Eduviges *en El pato salvaje*. El mismo tema surge incluso en una obra

tan sutil *como Gyges und sein Ring de Hebbel*: sólo la muerte de Rodope puede expiar la fechoría y romper el tejido de mentiras. Del mismo modo, Don César en *Braut von Messina de Schiller* debe suicidarse. "Sólo la muerte, libremente querida, puede romper la cadena del destino". Este destino puede verse en términos estoicos, como la fatalidad, de la que no hay escapatoria excepto a través de la acción individual del libre albedrío, o en un sentido budista o idealista, donde no se puede encontrar ninguna solución en el nivel de los sentidos y la única salida es hacia arriba, a través de una abertura vertical. Así ocurre en los dramas de redención *de Richard Wagner*, e incluso en *la Jungfrau von Orleans de Schiller*. La "reconciliación" de las fuerzas antagónicas -más que la "expiación"- es el objetivo de todo drama idealista. El héroe debe reconciliarse no sólo con el destino, sino también con su oponente concreto: "[36] *Kleist* continúa el tema, ya no sobre la base del idealismo, sino de la humanidad pura y desprotegida.

En Prinz von Homburg, de Kleist, el héroe tiene que pasar por todas las fases del proceso de la muerte, en expiación por su desobediencia militar. Primero se muestra incrédulo ante la sentencia de ejecución, luego conmocionado y temeroso al ver la tumba abierta; después pierde toda dignidad al suplicar el indulto. A continuación, el príncipe elector apela a sus "sentimientos": "Si puede considerar injusto este veredicto, / lo anularé y quedará libre" (IV, 1). Homburg: "Hombre indigno que soy, / no puedo enfrentarme a alguien tan digno" (V, 4); y se declara culpable. En este punto, el príncipe elector puede permitir que la misericordia prevalezca sobre la justicia. Mental y espiritualmente, Homburg ha sufrido la muerte en su totalidad; ha sido totalmente humillado por ella y ha consentido finalmente lo intolerable. No sólo ha expiado, sino que ha atravesado la muerte y ha alcanzado la libertad, una libertad que es el verdadero proyecto de esa seguridad "preexistente" en la que camina sonámbulo durante las primeras escenas.

Casi inaccesible, más allá tanto de Weimar como de *Kleist*, está *el Tod des Empedokles de Hölderlin* en sus tres versiones. El tema aquí es el autosacrificio, "mediante una muerte libremente sufrida, según la ley divina"[37]. En última instancia, su tarea no es tanto expiar la culpa personal del héroe como reconciliar la "gran disputa"[38] entre la "naturaleza" (el cosmos, saturado de Divinidad aunque inconsciente de ella) y el "arte" (el pensamiento reflejo, la cultura). La unidad original de la conciencia -no olvidemos las fuentes pietistas *de* Hölderlin-

abierta a lo divino y que el poeta llama "inferioridad" (*Innigkeit*) debe derrumbarse; el espíritu humano no puede soportar estar en contacto directo con Dios, pues se trata de una "interioridad avasalladora"[39]. El reflejo asocia la autocomunicación divina con el "yo": "Los dioses se habían vuelto / a mi servicio; sólo yo / era Dios y lo decía con insolente orgullo"[40] "Tú te lo has buscado, desdichado Tántalo, / violando el santuario y / desgarrando con arrogancia la justa alianza"[41] La culpa (palabra-culpa) en que se incurre al pronunciar lo inefable es sólo el caso extremo de la reflexión bajo el aspecto de la culpabilidad: siempre remite la dimensión de la gracia eterna a su propio yo. El abismo no puede salvarse mediante un "canto" o una "acción" activa (que nunca "revela al hombre entero"), sino sólo mediante "un sacrificio". Sólo así se puede superar una situación en la que Dios está alejado. Todo el dolor de este antagonismo debe llevarse dentro del alma; el hombre entero debe ofrecerse, en la muerte, a lo divino. Pero *Hölderlin* subraya siempre que este abismo trágico es el de los tiempos actuales, en los que la religión está monopolizada por el sacerdote y el mundo de la cultura entregado a la profanidad. Así pues, Empédocles (muy próximo a Cristo) expía en nombre de la época, aunque en la tercera versión tiene que demostrar a Manes que es el "Elegido", el "nuevo salvador", para poder, como hombre, realizar el sacrificio reconciliador que el divino "Señor del Tiempo" requiere en este momento concreto. Por eso Pausanias, el "corazón que todo lo sacrifica", no puede "seguir abajo a su maestro": porque no es el "Elegido". Podríamos sospechar que Empédocles ve su muerte sacrificial como un instrumento que él mismo esgrime para lograr la unión con la Divinidad, pero al final irrumpe la idea de que tal persona debe ser *elegida*: ha sido seleccionada para soportar hasta el final, en su propia persona, la disputa entre el cielo y la tierra que caracteriza la historia. Esto significa su muerte. Es en el acto de morir con dolor y de entregarse a sí mismo como supera esta disputa. Debemos dejar abierta la cuestión de si *Hölderlin* entiende este acontecimiento escatológicamente o en un sentido chilástico(42). Dos temas de su *Empédocles* nos llevan a los dos siguientes aspectos de la muerte que vamos a tratar: la muerte y el amor, y la muerte en nombre de otra persona.

ζ. *La muerte y el amor*. Inevitablemente, estos dos se acercan el uno al otro. Los griegos lo sabían con su eros-thanatos, y el Cantar de los Cantares lo expresa así: "El amor es fuerte como la muerte, los celos son crueles como el sepulcro" (8:6): el amor puede alcanzar un poder

y una finalidad que rivalizan con los de la muerte. La finalidad del amor, cuestionada por la muerte, puede en realidad utilizar la finalidad de la muerte para mostrar sus propias credenciales, impasible ante la contradicción de que la muerte le ponga fin. "Esencialmente, el único problema", dice *Gabriel Marcel*, "es el que plantea el conflicto del amor y la muerte. Si hay una convicción inquebrantable en mí, es que un mundo abandonado por el amor debe hundirse en la muerte; pero que, allí donde el amor persiste, donde triunfa sobre todo lo que quisiera profanarlo, la muerte acaba por ser vencida."[43]

La literatura universal está repleta del tema de los amantes que mueren juntos o que no son capaces de sobrevivir el uno al otro. Puede haber muchas variaciones, y todas atestiguan la misma ley paradójica de que una vez que un "nosotros" ha llegado a existir y ambas partes desean que dure para siempre, no puede deshacerse en un "yo" y un "tú" separados. Desde la antigüedad (en el cuarto libro de *las Metamorfosis de Ovidio*) tenemos la historia de Píramo y Tisbe, que, aunque prohibido, se comunican a través del muro de separación de sus casas contiguas. En su primera cita, un león espanta a Tisbe, que la espera, y mancha su vestido de sangre; Píramo, que encuentra el velo, se apuñala, y cuando Tisbe regresa, le sigue hasta la muerte, suplicando que puedan compartir la misma tumba.[44] *Pelléas et Mélisande* (1892*) de Maeterlinck* se acerca bastante a esta versión ingenua; aquí Pelleas es asesinado por su hermano Goland, el marido de Melisande, aunque su relación con su amada es un juego inocente; ella le sigue y abraza la muerte. Con la antigua saga irlandesa de *Deirdre*, dramatizada por *Yeats* y *Synge*, entramos en el terreno del amor como pasión vivida. Deirdre ha huido a Escocia con su amante, Naoisc, para escapar de los cortejos del rey Conchobar. Tras siete años de amor dichoso, se les promete que podrán regresar sin castigo, pero el rey ahorca a Naoise. Deirdre promete seguir a Conchobar siempre que pueda despedirse de Naoise; se suicida junto al cadáver de su amante.

Y llegamos a *Shakespeare*. En su primera tragedia importante, *Romeo y Julieta*, la muerte alcanza a un amor juvenil y floreciente; en una de sus últimas -en todo caso, una de sus tragedias más brillantes-, *Antonio y Cleopatra*, envía a una pasión madura, voluptuosa, autotormentada y demoníaca a su doble muerte. Estas parejas de amantes no se deciden en absoluto a despedirse de la vida juntos. Romeo cree erróneamente que Julieta, envenenada, ha muerto; toma veneno y muere, y Julieta,

al despertar, se suicida con su puñal. La obra posterior es mucho más retórica: Marco Antonio "se encuentra entre dos aguas" como general y como amante, ya que está enfadado con Cleopatra por abandonarle en Actium, pero enseguida sucumbe de nuevo a sus encantos. Cleopatra se debate entre ser una auténtica reina y ser una astuta "jade". Toda la obra representa al héroe romano declinando lenta e inevitablemente hacia la sensualidad oriental. Cuando Octavio sale victorioso en el último encuentro naval, Antonio maldice a "este asqueroso egipcio" y "monstruo". Pero cuando la reina, huyendo de César, se refugia en su tumba y hace creer que está muerta, ordena a su hijo, Eros (cuyo nombre se oye continuamente en la obra), que lo mate. Eros, sin embargo, cae sobre su propia espada. Antonio quiere hacer lo mismo, pero sólo consigue herirse a sí mismo y pide que le lleven ante la reina. Muere abrazado a ella. Ella le pone los dos áspides en el pecho y en el brazo para escapar al cortejo triunfal de Octavio en Roma: "Y que la muerte se enorgullezca de llevarnos" (IV, 15). "¿Dónde estás, muerte? Ven . . y llévate a una reina que vale por muchos niños y mendigos". (V, 2). Su beso mata a su ayudante, Iras, y luego ella misma muere. César ordena que los dos amantes sean enterrados juntos.

En esta apoteosis de eros-tanatos podemos oír ya los sensuales enarmónicos *del Tristán de Wagner*. Es como si Antonio hubiera bebido ya la "poción de amor" que transforma el eros en el oscuro encantamiento que, al menos desde *Gottfried von Strassburg*, forma parte integrante de la historia. En *Gottfried*, la "poción de amor" era una zona sacral y una acción sacral, conscientemente modelada sobre el misterio cristiano y sacramental del amor y la muerte, con el Cantar de los Cantares como texto. Ahora, sin embargo, el mismo Cantar de los Cantares que prefiguraba el misterio de Cristo, tomado como postfiguración, se convierte en una blasfemia. Ahora el eros, pasando deliberadamente por alto el matrimonio cristiano (el rey Marcos), se absolutiza, impartiendo un regusto desagradable a este amor-muerte.

Sólo a duras penas escapa *Paul Claudel* de esta problemática situación en su *Le soulier de Satin*. Prouezes, habiendo abandonado su matrimonio con Don Pelayo por el bien de su amado Rodrigue, expía su acción con la separación y siendo trasladada por el rey español a Mogador, donde se hace necesario, por razones de estado, un segundo matrimonio con el descreído traidor Don Camille. Cuando Rodrigue quiere rescatarla de las garras de éste, ella se vuela a sí misma y al castillo. En esta muerte, para Rodrigue, ella se transfigura en una

estrella, purificada por un ángel de todo amor sensual. Sin embargo, la "muerte" que tendrá que morir Rodrigue es una muerte en la que es progresivamente despojado y humillado. (Otro problema estrechamente relacionado es la cualidad absoluta del eros en todo el plano humano, que no cabe en el lecho de matrimonio [burgués] de los Procusto y, al no poder ser vivido, exige la muerte. Así ocurre en las obras de *Heiberg*).

Pero el tema de la muerte y el amor, que en la tragedia (y en particular en la tragedia postcristiana) parece a menudo un poco forzado, es contrarrestado por esos dramas en los que la vida se impone a la noción de muerte. Después de todos estos temas tan serios como la muerte, parecen el juego de los sátiros, y sin embargo tienen una lógica -irreconciliable con los dramas de la muerte(45)- que pone límites a la absolutización del amor por parte del hombre y al menos lo considera una excepción. *Hofmannsthal*, que al fin y al cabo era el autor *de Jedermann*, se ocupó a menudo de este tema, desde *Der Weisse Fächer* (1897), en la que dos jóvenes, recién enviudados, se encuentran en las tumbas y se conocen, pasando por *Der Abenteurer und die Sängerin, oder die Geschenke des Lebens* (1899), hasta *Ariadne auf Naxos* (1912/1916). En *Ariadna, el burgués gentilhombre* quiere que *la ópera seria* (Ariadna abandonada en su isla por Teseo) y *la ópera bufa* (la escasamente vestida Zerbinetta con sus compañeras de la commedia dell'arte) se representen al mismo tiempo: mientras Ariadna espera al dios de la muerte, Zerbinetta canta y baila para ella sobre el tema de las transformaciones de la vida. "El nuevo dios vino, y en silencio me rendí", y tiene razón, pues el dios que viene no es el dios de la muerte, sino Baco: en su disposición a aceptar la muerte, Ariadna se traduce en el nuevo amor. Un grado más frívolo es *Christopher Fry*, que adapta el viejo tema de la "viuda de Éfeso"46 en una pieza de fuegos artificiales verbales de lo más desenfadada47. Aquí la viuda, Dynamene, quiere morir de hambre en la tumba de su marido, pero Tegeus, el soldado que vigila los cuerpos de seis ahorcados cercanos, entabla con ella una conversación que se va calentando bajo la influencia del vino. Mientras que al principio la sirvienta, Doto, había afirmado: "Pero la vida y la muerte / son el perro y el gato de este lecho doble del mundo", la viuda reacciona inicialmente ante Tegeus como Ariadna: "Es posible que haya venido a mostrarnos el camino / Para salir de estos escuálidos suburbios de la vida". Cuando ella insiste en que quiere la muerte, no a él, Tegeus responde: "Responderé a cualquier cosa. / Es el deseo lo mismo, de la muerte en mí, o yo / En

la muerte". Al final, el cuerpo del marido muerto es colgado en lugar de uno de los cadáveres (que ha sido robado): "Él puede ser el otro cuerpo. . . . No tiene más utilidad". Es mejor colgar al muerto que dejar que el vivo sea sometido a un consejo de guerra.

Es justo que la obra seria tenga este contrapunto alegre, no sea que la gente piense que "Hombre y mujer, mujer y hombre / llegan tan lejos como puede llegar la Divinidad", no sea que imaginen que pueden alcanzar la inmortalidad por la fuerza, a través de la seriedad de su amor. *Marcel* tiene razón: la muerte de la amada es un umbral, *el* umbral. Pero nosotros mismos no podemos cruzarlo.

η. *Muerte en nombre de otra persona*. La muerte es pasiva pero puede ser activa. La forma más excelsa de hacerla activa es morir en nombre de otro. Esto es algo arraigado en nuestra común condición humana. Un hombre puede prestar fianza a otro (*Die Bürgschaft, de Schiller*); una persona puede sacrificarse por el bien de la sociedad. Dos formas de este sacrificio son bien conocidas desde *Eurípides*, y a menudo se entremezclan. En *Alcestis* es un sacrificio personal por el amado; en las *Heráclidas*, Makaria se sacrifica por voluntad propia por el bien común, al igual que Menoikeus en *las Fenicias*. *En Ifigenia en Aulis*, se hace hincapié en el libre albedrío de aquél a quien se ha impuesto el sacrificio por la fuerza.[48]

Alcestis sufre numerosas transformaciones a lo largo de los siglos. El tema se retoma en las óperas de *Lully, Haendel* y *Gluck*, y en el drama musical *de Herder Admets Haus oder der Tausch des Schicksals* (1803) y pasa a *Hofmannsthal* (escrito en 1893, representado en 1911) y a *Thornton Wilder* en su *Alcestiada* con la farsa *Las hermanas borrachas* como epílogo (1955). Mientras que *Hofmannsthal* se mantiene en el terreno del cuento simbólico, en *Wilder* el trasfondo cristiano lo ilumina todo. En la primera escena se produce un encuentro entre Apolo y la Muerte: La Muerte ha recibido una lección y su rígida ley debe ser quebrantada. Al final, Apolo le dice a Alcestis (que agoniza en la miseria) que, aunque la tumba significa un final, ella no tendrá tal final; ella es la primera de un gran número que no tendrá tal final. El día de su boda, Alcestis, que quería servir exclusivamente a Dios en Delfos, le suplica una señal; no ve ningún sentido a la vida en el matrimonio que se avecina. "No sabemos por qué vivimos y morimos, ni por qué cientos de miles viven y mueren". Ahora, sin embargo, llega un mensaje de Tiresias: Apolo morará de incógnito entre los hombres durante un año, en casa de Admeta, como uno de los cuatro pastores sucios, groseros y casi siempre borrachos. "Si los dioses quisieran

mostrarse ante nosotros en toda su gloria, nos matarían". Admeta suplica a su novia que no le abandone el día de la boda: "Sólo soy un hombre bastante corriente, pero el amor que me llena no es un amor corriente. Si un amor así no encuentra amor a cambio, la vida misma es un engaño". Esto, y la presencia oculta del dios, provoca la respuesta de Alcestis: "Invítame a vivir por *ti*, por *tus hijos* y por *tu pueblo, a* vivir por ti como si estuviera dispuesta a *morir* por ti en cualquier momento". Doce años después, esto tiene graves consecuencias. Admeta está mortalmente enfermo a causa de una herida y el oráculo pone esta condición para su recuperación: otra persona debe morir en su lugar. Muchos se ofrecen, pero Alcestis exige que se le permita ser la víctima porque es lo más duro para ella. Además, "Esta debe ser una obra de amor, Pastor; una obra, no de expiación, sino de amor". Pero el pastor explica que hay dos clases de muerte. Una es un final, y la otra es "un seguir adelante. . lleno de lo que vendrá después. Es parte de algo más grande que no podemos ver". Llevan a Admeta fuera de la casa y Alcestis le dice: "¿Te he dicho alguna vez que te quiero más que a mi vida?". En este momento *ella* tiene la herida y su dolor y muere de ello. Admeta está curada. Sigue la escena tradicional con Heracles, que trae a Alcestis de vuelta del inframundo. Pasan otros doce años. Admeta ha sido asesinada; la ciudad, gobernada por el rey Agis, está infestada de peste, y Alcestis, una esclava harapienta, es considerada responsable: "Ella *es* la enfermedad. . . . Ya estaba muerta. . . . . Y ha traído la muerte con ella". En un interludio, Apolo explica a la Muerte que sólo puede resucitar a aquellos que han dado su vida por los demás. "¿Reparaste el muro que atravesó Heracles?... . . Tendrás que acostumbrarte a algunos cambios. . . . *Un* rayo de luz ya ha penetrado en tu reino". *Wilder* incluye el motivo de Orestes en este punto: uno de los hijos desterrados de Admeta regresa a casa en secreto para matar a Agis, pero su madre, que finalmente lo reconoce, se lo prohíbe. Érase una vez en que ella tuvo el privilegio de recibir una gran felicidad, y "todo lo que ha sucedido desde entonces ha venido de la misma mano y forma parte de un todo. Es simplemente que yo no puedo verlo". Le dice al rey que la peste ha sido enviada "para abrirnos los ojos". Apolo le muestra el camino "a través de la puerta".

La obra de *Wilder* es paradigmática; podemos ocuparnos más brevemente de otras obras, algunas mejor construidas. Encontramos la peripecia genuinamente cristiana en *L'Annonce faite à Marie* (1912)*, de Paul Claudel*. En ella, el hijo muerto de su hermana demoníaca, Mara,

resucita gracias a un milagro, que se produce cuando Violaine se contagia la lepra de Pierre de Craon. Por su perfecta voluntad de dejar que suceda -fiat *mihi- Violaine* se ve arrastrada al milagro de la noche de Navidad; entonces, ciega, es empujada a un foso de arena por la celosa Mara y casi es enterrada viva. Pierre la lleva a casa, donde muere, y todo termina en un canto de alabanza, celebrando la fecundidad de la tierra y del cielo.

Ya en 1896 (año en que tradujo el *Agamenón* de *Esquilo*), durante su primera visita a China, que le impresionó profundamente por su cultura antigua, el poeta escribió una especie de drama litúrgico, *Le repos du septième jour*. Su punto central era el descenso del emperador al reino de los muertos en nombre de su pueblo, para salvarlo de extrañas desgracias que los muertos infligen a los vivos. *Claudel* no teme utilizar la noción humana ordinaria de sustitución en apoyo de la noción cristiana; así, cuando el emperador regresa, su cetro imperial brota a ambos lados para formar una cruz. Nada podía moderar la severa visitación del imperio, ni el sacrificio ni la magia. El primer fundador del imperio, Hoang-Ti, ante la pregunta: "¿Quién nos dirá qué hacer para salvarnos?", responde: "Aquel que bajó a los muertos y volvió de allí". A continuación, el emperador, como pastor responsable de su pueblo, resuelve emprender el viaje a los infiernos: "No dejaré morir a mi pueblo. . . . Interrogaré al inframundo [*enfer*] y averiguaré qué tiene contra nosotros". Desciende, y en el segundo acto se familiariza, no con el Hades pagano, sino con las profundidades del infierno cristiano. Se le muestran los diversos grados del pecado humano hasta la negación más fundamental de la luz que viene del cielo, que lo transforma en una autorreflexión siempre vigilante: "un fuego sin llama ni humo". A continuación, el "ángel del reino" le dice cómo tiene que vivir el hombre para que el reino inferior no se imponga en la tierra: debe vivir en una libertad dada por Dios como "sacerdote del mundo" que cultiva. Pero el séptimo día debe levantar las manos al cielo, de donde viene la bendición. Este acto se cierra con la perspectiva adventista de la sabiduría china/bíblica, que mira hacia una encarnación redentora de Dios. En el tercer acto, el emperador regresa a su imperio y lo encuentra sacudido por una revuelta. La corte y el príncipe heredero desean ver su rostro; él levanta la máscara dorada: "Su rostro ha desaparecido, sus ojos no son más que agujeros ensangrentados, sólo su boca aún no está leprosa". Ese es el precio del testimonio que ahora puede dar al pueblo y que restablecerá el orden en el cosmos. Instituye a su hijo como sucesor y desaparece en las

montañas, para no ser más que un intercesor.

Los casos de abnegación por los demás son más discretos y más apagados en *Gabriel Marcel. En Le monde casse* (1933), por ejemplo, Christiane pierde a su joven cuando éste se hace benedictino; desesperada, se entrega a una vida licenciosa que la lleva al borde del suicidio. Pero entonces se entera de que el monje comprendió su amor y sacrificó su vida por ella, consciente de que podía haberla sumido en la oscuridad espiritual. Descubre las leyes de la "comunión de los santos" y consigue enderezar su vida. En *Le dard* (1936/1950), un doble sacrificio da sus frutos. El músico Werner Schnee ha abandonado la Alemania nazi por su compañero, el comunista judío Rudolf Schönthal, al que ha dejado moribundo en Suiza. Werner se alimenta de la renuncia de este último. En París, donde vive con unos amigos que le acogen, entabla amistad con Beatrice, la esposa del celoso Eustache. Werner decide regresar a Alemania, poniendo en peligro su vida; su renuncia al amor le proporcionará el poder para reunir a la pareja enemistada. "Pensarás en mí, como yo pienso en Rudolf. Más tarde habitaré en ti, como Rudolf habita en mí".

Réquiem por una monja, de William Faulkner, dramatizada por *Camus* en 1956, toma como punto de partida la condena de la sirvienta negra Nancy, que ha estrangulado al segundo hijo de sus patrones. Poco a poco se va desvelando que Temple (que, como Nancy, estuvo una vez en un burdel) quería romper su matrimonio con el vanidoso Gowan y que Nancy no encontró otra forma de detenerla y protegerla del chantajista, Peter, que matando al niño. Durante cuatro largos meses espera para estrangular al niño, y ahora está purificada en lo más profundo de su ser; no sólo puede desear tranquilamente morir "en nombre de" Temple, sino que reúne a los esposos la noche antes de morir. Su sabiduría transfigurada es una sabiduría cristiana; habla de "nuestro Hermano", refiriéndose a Jesús: "Lo arreglaré todo con mi Hermano. . el Hermano de las prostitutas y de los ladrones, el Amigo del asesino. Lo mataron al mismo tiempo que los mataron a ellos. No entiendo todo lo que dice. Pero le quiero porque le mataron". Con el paso de los meses ella seguía teniendo esperanzas. Ahora sólo tiene fe. "Cree". Le dice a Temple, que no sabe cómo seguir viviendo: "Confía en él".

La obra maestra *de Georg Kaiser Die Burger von Calais* acentúa el tema de la muerte sustitutiva. El rey de Inglaterra estipula que, si se quiere salvar a la ciudad, seis ciudadanos deberán presentarse a la mañana siguiente, vestidos con camisas de penitencia y con sogas al

cuello. Se renuncia a la defensa heroica de la ciudad y se adopta el camino de la abnegación, de la humillación, como el más duro y moralmente mejor. El primero en ofrecerse es Eustache de Saint-Pierre, seguido de otros seis. Las víctimas voluntarias se despiden de sus familias y toman una última cena. Echarán a suertes cuál de los siete quedará libre. Pero Eustache aplaza la decisión hasta el día siguiente porque todavía hay demasiado orgullo en los voluntarios: el último en aparecer quedará libre. Al día siguiente se reúnen los seis; Eustache se ha suicidado para demostrar la necesidad del sacrificio. Al rey le nace un hijo y perdona a la ciudad.

El significado de la muerte corporal en nombre de los demás es primordial aquí, aunque el sacrificio espiritual no está ausente. Pero hay obras que destacan el sacrificio espiritual, hasta las paradojas que sólo son posibles y tienen sentido en un marco cristiano.

William Butler Yeats hace un "Fausto" cristiano de su *Condesa Cathleen* (1892). Para evitar la amenaza de hambruna en Irlanda, regala más que toda su fortuna: se encuentra con dos figuras demoníacas que recorren la tierra ofreciendo a la gente pan y dinero por el precio de sus almas y ella les vende su propia alma por cincuenta mil coronas, con la condición de que le devuelvan todas las almas trocadas. Su amado ofrece su alma por la de ella, pero es en vano. Pero, junto al cadáver de ella, tiene una visión que le dice que Cathleen se ha salvado.

Lo que en *Yeats* se mantiene a distancia de leyenda se acerca realista y psicológicamente en *L'Otage* (1911) *de Paul Claudel*.(49) Aquí tenemos un sacrificio cristiano que lleva más allá del límite a la víctima sacrificada y sacrificadora. En 1812, Sygne de Coufontaine, hija de una antigua familia noble, se ve obligada a casarse con el descreído y cínico Turelure, antiguo jacobino, ahora barón bonapartista, para salvar al Papa Pío VII, que ha sido rescatado de la cárcel y escondido por su primo Georges. (Turelure lo sabe.) Al hacerlo, salva al jefe de la Iglesia, pero el sacrificio ha consumido toda su fuerza espiritual, de modo que es incapaz de verse a sí misma como instrumento de la gracia divina. El sacrificio al que el cura Badilon la ha convencido la ha destrozado. Durante todo el acto final tiene "el tic nervioso de mover lentamente la cabeza de izquierda a derecha como quien dice No". Muere arrojándose delante de Turelure para protegerle de la bala de Georges, sin dejar de hacer el gesto del "no": *"Tout est épuisé*".50

Graham Greene va un paso más allá en su obra *The Potting Shed*

(1958),[51] que combina muchos de los temas fundamentales de sus novelas. James, que padece amnesia desde algún episodio concreto de su juventud, no puede asistir a la muerte de su padre, un conocido escritor ateo, de quien esperaba saber la verdad. La verdad sale a la luz durante la obra: de joven, James había sido iniciado en los misterios del cristianismo por su tío clérigo, pero las burlas de su padre habían minado tanto su convicción[52] que el muchacho intentó ahorcarse en el cobertizo de las macetas. El jardinero lo liberó y el clérigo, estrechando al niño contra sí, se ofreció en lugar del niño muerto. "Fue como si fuera yo el estrangulado. . . entonces tu aliento volvió, y fue como si yo hubiera muerto en tu lugar. . . . Dije: Quítame lo que más quiero, tómalo, tómalo". Santiago: "Llévate mi fe y déjalo vivir". El tío William vive treinta años como sacerdote incrédulo, bebiendo y cumpliendo sus deberes mecánicamente. ¿Fue un milagro? "¿Cómo puede ser? Si hubieras muerto habría sido un milagro, y entonces Dios existiría. Esa horrible imagen (el crucifijo) tendría un significado. Pero si Dios existe, ¿por qué me quita la fe? Le he servido bien. Y seguiré sirviéndole. Los santos pueden pasar noches oscuras, pero no durante treinta años". Tras esta conversación, William recupera la fe. Resulta que su hermano, el ateo, dejó de escribir después de lo sucedido en el cobertizo. James: "No necesito más pruebas de Dios que el hecho de que no estaba allí. Vi las huellas que dejaron sus pies al partir". Aquí, como en otras obras de *Greene*, uno se pregunta si semejante redibujación de la "noche oscura" de los santos es sostenible en términos cristianos.

Dialogues des Carmelites[53] (1948-1949*) de Georges Bernanos* constituye la conclusión y el punto culminante de esta serie. Aquí toma como base *Die Letzte am Schafott* (1931)*, de Gertrud von Le Fort*, pero la desarrolla enormemente. Blanche de la Force ha nacido bajo el signo del miedo; durante el embarazo, en tiempos anteriores a la Revolución, su madre había quedado profundamente conmocionada por una escena callejera. Para el poeta, este miedo no es meramente psicológico: "A pesar de todo, el miedo es una hija de Dios, redimida en la víspera del Viernes Santo. No es hermosa; la gente se burla de ella, la maldice, todo el mundo la niega. Para *Bernanos*, el miedo y el valor son iguales; ante la amenaza del martirio, su Priora Lidoine dice: "Mirándolo (al miedo) en la perspectiva del Monte de los Olivos, donde todo miedo humano se divinizó en el Corazón adorabilísimo del Señor, me parece que la distinción entre miedo y valor prácticamente se derrumba"(55)."[55] El coraje de la subpriora, por el contrario, no es

problemático; en ausencia de la priora, y en contra de los deseos de ésta, exige a la comunidad que haga "voto de martirio". Como castigo, es la única a la que no se le permite ir al cadalso.(56) ¿Es la determinación de Blanche de unirse a las Carmelitas una huida? Su padre le advierte y su hermano la visita en el convento en un intento de persuadirla para que vuelva a casa con su solitario padre. Su respuesta a su hermano es: "Donde yo estoy, nada puede alcanzarme"57 Pero la propia época está saturada de miedo. "Todos tienen miedo. Todas se contagian el miedo unas a otras como en una epidemia de peste o de cólera"58 Blanche había sido aceptada por la anciana priora Cressy, quien le había advertido que el convento no era un lugar de evasión y que, en primer lugar, cada hermana debía rezar y sufrir en soledad.(59) Sólo después podrían "rezar unas por otras".(61 60) Pero cuando se entera de que Blanche pide el mismo nombre que ella misma llevó una vez, "Sor Blanche de la Agonía de Cristo", la priora, gravemente enferma, "se apodera de ella" y dice que está dispuesta "a dar mi pobre vida" para proteger a Blanche de la amenaza que se cierne sobre ella.Le toman la palabra, de un modo aterrador. En lugar de morir con la muerte edificante que la comunidad espera, muere con el miedo mortal más terrible. "Como si el buen Dios le hubiera dado una muerte equivocada, como quien recibe un abrigo del guardarropa en lugar de otro. . . . No morimos por nosotros mismos; morimos por los demás"62 Blanche está terriblemente asustada por los registros domiciliarios de los revolucionarios: todavía puede ser "alcanzada", incluso aquí. Se esconde en un cobertizo y huye a casa. Pero su padre ha sido guillotinado y los criados la maltratan. La subpriora quiere traerla de vuelta. Blanche dice: "Nací con miedo, he vivido con miedo y sigo teniéndolo. Todo el mundo desprecia el miedo, así que es justo que yo viva una vida despreciada"63 Al final no es más que una mujer atormentada por el miedo, pero cuando ve a sus hermanas subir a la sangrienta estructura se abre paso entre la multitud de espectadores y es la última en subir al patíbulo, cantando y libre de todo temor. La subpriora, a la que se niega la oportunidad de este sacrificio, se siente "deshonrada". El sacerdote que escucha esto se siente satisfecho: "Eso es lo que quería oír. . . . En tu caso es realmente el grito de la naturaleza en agonía. Esa es la sangre que Dios exige de ti; debes derramarla"(64). En la obra más madura *de Bernanos*, el tema que *Greene* distorsionó se presenta en sus justas proporciones. El miedo de Blanche, que es ante todo un miedo natural, se ve apuntalado desde el principio por el miedo sobrenatural

del Monte de los Olivos e incrustado en el misterio de la comunión de los santos, al que pertenece.

θ. *La caída de los reyes*. Aquí podemos incluir este último motivo, que ya hemos encontrado en el contexto del barroco, porque en el drama clásico el patetismo del rey que cae del poder (a la humillación, la prisión o la muerte) es un tema mucho más impresionante que la representación de un destino privado. Esto se debe a que el rey representa el orden y la autoridad divinos en el mundo. Es uno de los temas favoritos de *Shakespeare*. No importan los errores que el rey haya cometido cuando estaba en la cima de su poder; deponerlo es un sacrilegio, y al descender a las mazmorras más profundas del mundo adquiere una dignidad interior: a medida que pasa por la humillación y se acerca a la muerte, el resplandor de la majestad se intensifica.[65] *El rey Lear* es aquí el prototipo, de dimensiones sobrehumanas. Al principio, cuando divide su reino, es insensato e irascible, rechaza a Cordelia, destierra a Kent y se aferra a Regan y Goneril, sus dos hijas demoníacas; pero en su creciente humillación, que le lleva a la locura, se convierte cada vez más en alguien digno de veneración. Su destino se ve amplificado, por así decirlo, por otros personajes; por ejemplo, Edgar es rechazado por su padre, Gloucester, y más tarde Gloucester es cegado y supuestamente llevado a los Acantilados de Dover por Edgar, a quien no reconoce. Estos tres, junto con el Loco, constituyen una especie de coro de humillación en diversas formas de locura real o fingida. Lear es Job: "Soy un hombre más pecado que pecador" (III, 2). Es "tan pobre como el Rey" (I, 4), "vuestro esclavo, un viejo pobre, enfermo, débil y despreciado" (III, 2). También está desnudo, pues se arranca la ropa (III, 4) y cae tan bajo que pierde su identidad: "¿Quién es el que puede decirme quién soy?" (I, 4). Y si Gloucester muere " 'Twixt two extremes of passion, joy and grief" cuando Edgar le revela la verdad, Lear hace lo mismo cuando se enfrenta a la Cordelia muerta: "Break, heart; I pr'ythee, break!". (V, 3). Pero hasta el final Lear es "carne ungida" (III, 7), y los que se le oponen -Goneril, Regan y Edmund- son las fuerzas del sacrilegio y de la culpa lisa y llana.

La figura sobrehumana de Lear queda fuera de la historia. En las historias, sin embargo, el personaje cardinal es *Ricardo II, la* primera gran figura trágica *de Shakespeare* que no es un canalla. Según *Shakespeare*, su deposición por Enrique Bolingbroke *es el* acto culpable que sigue reverberando a través de las dos tetralogías. Se le cita continuamente como el origen de la desgracia.[66] Inicialmente también él es alguien que ha fracasado, que es engañado por aduladores, que

ha explotado la tierra. Hay todo tipo de premoniciones, por ejemplo, por parte de la reina (II, 2) y de Salisbury (que ve la gloria de Ricardo "como una estrella fugaz, caer a la tierra baja desde el firmamento" [II, 4]), y éstas se hacen realidad cuando el desterrado Bolingbroke regresa y su poder crece. *Shakespeare* traza lentamente el declive de Ricardo: "Bajo, bajo vengo; como Faetón resplandeciente" (III, 3). Él mismo va a su encuentro y habla de la muerte de los reyes y de cómo todos son segados y, en última instancia, no tienen nada que "legar, salvo nuestros cuerpos depuestos al suelo". "Vivo con pan como vosotros, siento necesidad, pruebo la pena, necesito amigos" (III, 2). Al principio, el usurpador ofrece lealtad a condición de que se le restituyan sus tierras (III, 3); pero Ricardo cede a la fuerza. "Ya está deprimido, y no cabe duda de que lo estará" (III, 4), y de hecho se ve obligado a abdicar por Bolingbroke, una invención *de Shakespeare* (IV, 1). Hay aquí abundantes alusiones a la Pasión de Cristo. Se menciona el beso de Judas, a Pilatos lavándose las manos y entregando al prisionero para ser crucificado. El rey pide un espejo para volver a ver la "frágil gloria" que brilla en su rostro, y lo rompe. Le arrastran a la torre y le arrojan basura desde las ventanas (V, 2). En la cárcel, su última "estación", reflexiona sobre los numerosos papeles que ha tenido que desempeñar:

> A veces soy rey; / luego la traición me hace desear ser un mendigo, / y así lo soy: luego la penuria aplastante / me persuade de que era mejor cuando era rey; / entonces vuelvo a ser rey: y de vez en cuando / pienso que Bolingbroke me ha desarreglado, / y directamente no soy nada:-pero sea lo que sea, / ni yo, ni ningún hombre que no sea, / con nada se complacerá hasta que se alivie/ de no ser nada.

Siguen las famosas líneas sobre la música y la medida del tiempo, y la observación de que "Yo. . . por la concordia de mi estado y mi tiempo, no tenía oído para oír mi verdadero tiempo roto" (V, 5). Lo mata un asesino a sueldo. La obra se cierra con un discurso esquizofrénico del nuevo rey, que aprueba el hecho pero rechaza al asesino como otro Caín. El obispo de Carlisle había insistido antes en la inviolabilidad del rey: "¿Qué súbdito puede dictar sentencia contra su rey? . Y la figura de la majestad de Dios, su capitán, mayordomo, diputado electo, ungido, coronado, plantado muchos años, ¿será juzgado por súbditos y alientos inferiores? . .?" Predice la guerra civil que se avecina (IV, 1). Ricardo: "Podéis deponer mis glorias y mi estado, pero no mis penas: aún soy rey de ellas. . . . Con mis propias lágrimas lavo mi bálsamo, con mis propias manos entrego mi corona, con mi propia

lengua niego mi sagrado estado, con mi propio aliento libero todos los ritos del deber" (IV, 1).

Toda una procesión de príncipes desempoderados se abre paso a través de los dramas reales. *El rey Juan* constituye un preludio. Es el rey sin ley que muere envenenado física y espiritualmente (V, 7). *Enrique IV* lucha en ambos dramas contra conspiradores y está oprimido por la ansiedad a causa de su hijo; siente su ilegitimidad (parte 1, IV, 3, V, 1). Está enfermo y no puede dormir (parte 2, III, 1). En *Enrique VI*, durante las Guerras de las Rosas, se celebra una "fiesta de la muerte" (1ª parte, IV, 5). En la segunda parte, la duquesa de Gloucester, que supuestamente ha insultado a la reina Margarita, aparece "con una sábana blanca y una vela encendida en la mano"; se exilia expuesta a los ojos boquiabiertos de la "vertiginosa multitud". Más tarde, el rey es humillado por York: "¿Rey te llamé? No, tú no eres rey" (parte 2, V, 1), y en la tercera parte esta humillación es completa cuando el rey encuentra a York sentado en su trono y negándose a bajar (I, 1). York, ahora prisionero, es humillado a su vez por Margarita: se burla de él poniéndole una corona de papel en la cabeza y tiene que escuchar cómo despotrica contra ella (I, 4). Las tres partes del drama son una preparación para la deposición del rey, que tiene lugar al final. El rey es suplantado por Eduardo IV, que no le deja hablar (II, 2) y le busca en su escondite de los bosques del norte (III, 1), mientras el rey reflexiona sobre el peso de la corona y su pérdida de poder real: "¡Oh Dios! Creo que sería una vida feliz no ser mejor que un simple zagal" (III, 5); "Tu lugar está ocupado, tu cetro te ha sido arrancado, tu bálsamo con el que fuiste ungido ha sido lavado" (III, 1). El guardián le pregunta: ". . . hablas como si fueras rey", y el rey responde: "Pues así soy, en el fondo, y basta". Se "somete humildemente" a la voluntad de Dios. Se le acusa de ser demasiado "tranquilo" (II, 6, compárese IV, 8); en su debilidad cede ante el monstruo, Ricardo III, igual que el papa Celestino cedió ante Bonifacio VIII. Bajo el reinado de Ricardo, que cierra la serie, se suceden las humillaciones. La peor es la de Isabel (I, 3), y de nuevo en el acto IV, escena 4, donde Margarita la llama "Una reina en broma, sólo para llenar la escena"; "Para reina, una muy caitiff coronada de cuidado". En cuanto al rey, ya no puede ser humillado, sólo continuamente maldecido y execrado. Es un hombre que ha quebrantado la fe, cuyos juramentos carecen de valor (IV, 4), un hombre temeroso sólo de sí mismo, que se ama, es más, sólo se odia a sí mismo (V, 3).

Luego tenemos el extraño epílogo, *Enrique VIII*, una especie de

espectáculo lleno de asesinatos. Su único tema es la muerte de una persona tras otra a instancias del rey, que se producen a intervalos regulares como si estuvieran controlados por algún poder superior inexplicable. Primero está la magnífica ingeniería de Wolsey para la caída de Buckingham, que no pudo mantener la guardia sobre su lengua. Es arrestado por alta traición y condenado a muerte a pesar de la intervención de la reina Catalina. Como tantos otros antes que él, su último viaje hasta el lugar de la ejecución va acompañado de los comentarios de los espectadores: oímos cómo se apoderó de él un terror mortal al oír el veredicto, pero posteriormente alcanzó "una nobilísima paciencia". Aparece el verdugo, sosteniendo su hacha con el filo hacia el reo; éste se detiene, perdona a sus jueces, pide oraciones y declara lo que piensa (II, 1). A continuación es el turno de la reina. Enrique quiere casarse con Ana Bolena, y Catalina, humillada por la decisión de la corte, manifiesta su grandeza de alma:

Mi señor, no me atrevo a hacerme tan culpable
Renunciar voluntariamente a ese noble título
Tu amo me casó con: nada más que la muerte
Nunca me divorciaré de mis dignidades (III, 1).

La vemos al final, enferma, soñando con una dichosa transformación, como Egmont en su celda; luego hace su testamento. Finalmente, el propio Wolsey, desenmascarada su conspiración, es derrocado. "Y desde el meridiano de mi gloria me apresuro a mi destino: Caeré" (III, 2). Muere "temiendo a Dios" (IV, 2). Cranmer, a punto de ser acusado por el Consejo Privado (" 'tis a cruelty to load a falling man", V, 3), es rescatado por el rey.

Observando *a Shakespeare*, uno se sorprende de la implacable sucesión y variedad de muertes en escena, ya sean recibidas en batallas, mazmorras o sillones. Lejos de librarse de la muerte, al espectador se le inocula. La muerte trae impotencia, ya sea la lenta muerte individual o los montones de muertos aparentemente sin sentido en *Tito Andrónico, Lear* y *Hamlet*. El poeta que puede hablar con tanta crudeza de engendrar y dar a luz no suaviza en absoluto la crudeza de la muerte. De hecho, la muerte puede mostrarse en su luz más cruda en la caída de los grandes.

Shakespeare ha dicho casi todo lo que hay que decir sobre el tema. Lo que queda son simples variaciones del mismo. Así, en *Gryphius* el tema del ascenso y la caída de los grandes es central y la idea de la rueda de la fortuna es más prominente que en *Shakespeare*, pero aquí

existe la posibilidad de una "identidad paradójica de la caída terrenal y un ascenso religioso y espiritual"(67). Lo mismo ocurre en *Leo Armenius* (1650), donde la sacralidad del cargo de emperador no se pone en duda por las malas acciones de quien lo ostenta: la desaparición del emperador conduce al ascenso del insurgente Michael Balbus. En *Die Ermordete Majestät*, el poeta retrata la acusación del rey Carlos I por el Parlamento inglés y su ejecución pública a instancias de Cromwell en 1649. (La obra fue escrita en 1649-1650.) El rey se deja despojar a imitación consciente de aquel rey "que subió a una cruz".68 En *Catharina von Georgien* (1657), que también trata de un acontecimiento del pasado reciente, tenemos un drama de martirio. La reina, imperturbable y firme, es torturada y luego quemada viva. Poco antes de su muerte, el tema del reparto de joyas nos remite *a Shakespeare* (véase la escena de la corona entre el joven Enrique V y su padre moribundo), pero nos remite aún más a *María Estuardo* (1801)*, de Schiller*. Incluso más que muchos de los reyes *de Shakespeare*, María tiene un pasado oscuro. Cuando las dos reinas se encuentran, Isabel se burla de ella y María la llama bastarda. María, encarcelada, ya está condenada a muerte; aquí alcanza una grandeza terrenal, tangible, que luego, en el acto final, cuando está totalmente a merced de la muerte, pasa imperceptiblemente a una grandeza espiritual. María perdona a su rival (V, 8), entrega sus tesoros, recibe los últimos sacramentos administrados solemnemente y camina hacia la muerte, vestida de gala, con la diadema en la cabeza y el crucifijo en la mano. "¡No temáis! María Estuardo morirá como reina y heroína" (V, 1). "Una vez más siento la corona sobre mi cabeza, la noble dignidad dentro de mi alma" (V, 6). Esto dista mucho de *Shakespeare*: es el idealismo alemán, donde la dignidad (*Würde*) contiene en su interior la elevada gracia (*Anmut*).

Dejando a un lado *los* dos grandes dramas imperiales *de Grillparzer*, que describen el hundimiento de Ottokar y del emperador Rodolfo, llegamos a *König Nicolo oder so ist das Leben* (1901), *de Frank Wedekind*69, cuyas escenas trágico-grotescas recuerdan lejanamente *al Rey Lear*. En el prólogo, el rey habla así a su hija: "Ahora vamos a sumergirnos en los abismos del alma, a explorar los oscuros recovecos de la naturaleza humana". Alma: "Entonces sentirás el regocijo de jugar a la pelota con *la libertad, la nobleza, la majestad* y el *renombre* como si fueran manzanas de oro". También Nicolo es depuesto por su indignidad, su hija rechaza la mano del hijo del nuevo rey y sigue a su padre al exilio de Perugia. El rey observa que si consiguiera denigrar

su propio pasado, probablemente podría volver a encontrar una mesa avituallada. "Porque cuando un carnicero de cerdos es elevado al trono, al Estado no le queda otro puesto para el rey que el de tonto de la corte"70 Y eso es lo que ocurre. Busca trabajo como boyero, se hace sastre, recibe un trato vejatorio ("¡Maldito sea el rey que me impide ser un hombre como los demás!"),(71) tiene que defenderse ante un tribunal de una acusación de lesa majestad y, al hacerlo, señala la invulnerabilidad de la majestad divina de Dios y de la majestad real que más se le aproxima. "Dios ha caminado en la tierra con humildad, y *la baja humanidad* pensó que podía llevarle a la muerte. Del mismo modo, *la baja humanidad* puede pensar que puede expulsar al rey, pero él permanecerá donde siempre ha estado"72 En consecuencia, como rey no reconocido, no puede ser condenado por ningún tribunal. Es desterrado de por vida de la ciudad y él y su hija acaban entre la gente del circo, donde canta la balada de su trágico destino y es contratado como "magnífico comediante". La compañía llega a Perugia y el rey, en el papel de un payaso, cuenta la verdadera historia; él y su hija representan la farsa del "rey abatido". El nuevo rey se conmueve; Nicolo explica que se trata simplemente de la comedia inofensiva de "Así es la vida". Es nombrado bufón de la corte y se revela como el rey Nicolo. Nadie le cree; se cree que Nicolo ha muerto. Nicolo muere, ya que no puede aportar ninguna prueba de su identidad. "Abdico, no como rey, sino sólo como ser humano"(73). En *Wedekind*, según el prólogo, el tema es la inextinguible dimensión real en el hombre, incluso en la más profunda humillación.

Probablemente el único escritor de la segunda mitad de este siglo que intentó crear una gran tragedia real de dimensiones shakesperianas fue *Christopher Fry* en su *Curtmantle* (1961),74 la historia de la caída de Enrique II. A diferencia de *Eliot* y *Anouilh, Fry* toma al rey, y no a Becket, como personaje principal, un hombre con poderes elementales para el bien y el mal, poseído por el deseo de dar a su país buenas leyes, pero él mismo incapaz de controlar sus impulsos, su ira y su deseo de placer. La reina le reprende: "Tú que tanto luchas por el orden en todas partes menos en tu propia vida" (53). Al nombrar arzobispo a su amigo Becket, tiene la idea de una unidad amical de la Iglesia y el Estado, "una justicia, no dos" (14), pero: "¿Se pueden trazar líneas en el agua viva?" (47). Becket ve inmediatamente los conflictos que amenazan y los acepta. Es advertido por el rey, la corte y los obispos. En un arrebato de cólera, el rey pregunta quién le librará de este "sacerdote turbulento". Cuatro

nobles se escabullen. El rey, una vez calmado, intenta alcanzarlos, pero el asesinato ya se ha producido. El tercer acto muestra las consecuencias. Primero vemos al rey, ayunante y penitente, junto a la tumba de Becket, después vemos cómo es azotado por los monjes de Canterbury (su hijo dice con desprecio: "Yo le vi azotado como a un niño" [78]). La reina Leonor, una francesa que le dio cuatro hijos varones (aparte del bastardo Roger, que le seguirá siendo fiel), rechaza a sus hijos. Los herederos, Enrique y Geoffrey, mueren; Ricardo (Corazón de León) exige el reino, que le es negado; se va a Francia, a Felipe II. Finalmente, cuando el rey sucumbe, el cuarto hijo, el sin tierra Juan, se pasa a ellos. La ciudad natal de Enrique, donde se había refugiado, arde en llamas; una anciana arrastra su sucio colchón a campo abierto y el rey, mortalmente enfermo, es depositado en él. Ricardo y Felipe lo encuentran. Este último le obliga a levantarse y rendirle homenaje, lo que hace, "ahora que su grandeza ha sido tan humillada" (88). La terrible maldición que profiere contra Dios ("Te heriré en el corazón de tu amor, como tú me has hecho a mí") es de nuevo sólo un arrebato momentáneo; se retracta, pidiendo que un monje le dé la absolución. Mientras Roger está fuera buscando uno, el cuerpo del rey es saqueado y dejado desnudo. Lo cubren y se lo llevan; la anciana sigue arrastrando su colchón. Así acaba la esperanza de una tríada: el Estado, la Iglesia y la esposa francesa que encarna los feudos franceses. La personalidad demoníaca de Enrique ha destruido este sueño, de nuevo debido a una especie de maldición hereditaria: "Mi padre es sólo / Demonio por descendencia. Pero lo aprovechó al máximo" (90). Sin embargo, quería lo mejor para su país. El moribundo se pregunta ansiosamente si las leyes se mantendrán y, mientras agoniza, grita: "¡Todo está por hacer!". (97).

Excurso: El drama de las generaciones

La muerte expiatoria en nombre de otra persona nos ha demostrado que, aunque morir es el acto más personal y solitario, no es en absoluto un acto privado. *Ionesco* vio una profunda dimensión social precisamente en esta soledad total. La vida, con sus destinos interrelacionados, irrumpe a través de las "tres unidades" del drama clásico. *Shakespeare* se esfuerza muy a menudo en mostrar que, tras una gran acción trágica, la vida continúa; por ejemplo, Fortinbras en *Hamlet*, Malcolm en *Macbeth*, el nacimiento de Isabel en *Enrique VIII*. Una acción herméticamente cerrada sería abstracta si no fuera típica de mucho de lo que es humano. El subtítulo *de Wedekind* era *So ist das*

Leben (Así es la vida). Ningún hombre es un átomo; es una célula viva dentro de un organismo de destino. Es arbitrario cincelar su forma circunscrita fuera del destino total de la humanidad, o incluso, tal vez, fuera de la vida misma. Por lo tanto, para comprender una secuencia dramática, es legítimo mirar más allá del ámbito de una existencia individual.

Es posible comprimir la constelación de acontecimientos, la partida de ajedrez de una época, en una sola obra, como hizo *Schiller* en *Wallenstein* y *Reinhold Schneider*, en un lienzo más grande, en *Innozenz und Franziskus* (1952) *y Der Grosse Verzicht* (1950). Con una audacia aún mayor es posible convertir a los personajes en símbolos de continentes enteros y hacer caber toda la Tierra y sus interrelaciones dinámicas en cuatro actos, como hace *Claudel* en su *he Soulier de Satin* (1924). Sin embargo, estas obras no pueden representarse en una sola velada. Por sí mismas generan un ciclo dramático en el que se vive *un único* destino a través de las distintas fases del ciclo. La Antigüedad abrió aquí el camino con sus trilogías; el factor unificador era a menudo la maldición hereditaria que se consumaba en una dinastía. Así ocurre en la trilogía de Tántalo *de Esquilo*. Pero esto no se concebía en absoluto como un destino opresivo que mermaba al hombre, pues las cosas suceden "según lo determina Zeus, que todo lo mueve y perfecciona". Pues, ¿qué podría ocurrir al margen de Zeus? Y en cuanto a esto que ha sucedido, ¿no es obra de Dios?"[1] Además, lo que sucede es algo más que una tragedia familiar. En las *Euménides* la obra asiste a un cambio que separa la época mítica de la ética, muy remotamente comparable al paso de la Antigua a la Nueva Alianza. Lo mismo debió de ocurrir en la trilogía de Prometeo; debió de representar el cambio de la dimensión titánica a la humana.

Ya nos hemos referido a las historias *de Shakespeare*. Son sustancialmente más flojas en su construcción que las de la antigüedad, y el poeta escribió las partes posteriores antes que las anteriores. En *Enrique V* se da un respiro, convirtiéndola en un brillante y patriótico drama festivo. Pero, aparte de este intermezzo, es casi pedante en la forma en que considera que la larga secuencia de los ocho dramas se origina en el episodio de la deposición de Ricardo II. Esto ilumina y precipita todo. "A la tercera y cuarta generación. . ." Este es el lugar para mencionar *la* tetralogía *de Wagner*, que, de una manera mucho más confusa, deduce todo de la maldición emitida en la violación del santuario.

La Revolución Francesa significa sin duda el cambio a la era

moderna. Tres ciclos dramáticos de grandes escritores se basan en ella. El primero quedó inacabado: *Die natürliche Tochter, de Goethe*, es la única parte completa de un tríptico hoy perdido. Trata del peligro al que se expone un alma noblemente nacida y del santuario que encuentra en la nueva era burguesa; en lugar de la huida al convento tenemos el matrimonio con un marido de la clase media. Se trata de un "sacrificio" en un sentido casi cristiano. Sus consecuencias se nos ocultan.

Romain Rolland trabajó prácticamente toda su vida en una epopeya dramática dividida en doce partes. Comienza con un prólogo, *Pâques fleuries* (1927), y sigue con la toma de la Bastilla en 1793, que culmina en una gigantesca fiesta popular (*Quatorze Juillet*, 1902). Sus acontecimientos centrales son la caída de Danton en 1794 (*Danton*, 1900), la noble desaparición de los girondinos (*Le triomphe de la raison*, 1899) y la caída de *Robespierre* (*Robespierre*, estrenada en 1952). Dos obras son más bien episodios: *Les loups* (1898), que tiene lugar en el sitio de Maguncia en 1793 y muestra a los revolucionarios devorándose unos a otros, y *Le jeu de l'amour et de la mort* (1925), que retrata el desgarrador episodio del girondino proscrito Claude Vallee, que recorre toda Francia y regresa a París, a las fauces del león, para besar de nuevo a su amada, la mujer de Courvoisier. Courvoisier envía a los dos amantes a la frontera con pases destinados a él; abraza la muerte. En el epílogo de *Les Leonides* (1928), los antiguos enemigos se reencuentran veinticinco años después, reconciliados, en Suiza. Como *Rolland* ha dicho varias veces,[2] su objetivo era mostrar las fuerzas elementales que abren todas las dimensiones humanas, suscitando heroísmos y maldades sobrehumanas, en aras de un ideal utópico de libertad. Este ideal puede hacer que hombres heroicos y bestiales se devoren unos a otros, pero el poeta se lo toma en serio. El pathos de esta nueva noción de libertad emigra hacia el Este, a Alemania y Rusia. (*Rolland* acogió con satisfacción la Revolución rusa.) La libertad, en el sentido de *Rolland*, es la libertad del mundo.[3]

La trilogía *de Paul Claudel*, *L'Otage, Le pain dur, Le Père Humilié* (escritas en 1910, 1913-1914, 1916, respectivamente), aunque está más unida, sigue sin ser del todo perspicaz. Ofrece una serie de secciones transversales a través de las últimas fases de la Revolución, los años treinta y los años 1869-1871. Estos retratos de un siglo son lo único que hay en la literatura francesa, según *H. Gouhier*, a la altura de los "Henrys y Richards de Shakespeare"(4). En la primera obra aparece un papa como "garante" o "prenda", la única persona más allá

de la lucha mortal entre el antiguo y el nuevo régimen. En la última obra, otro papa, Pío IX, se ve privado de su Iglesia-Estado como consecuencia de la unificación de Italia y tiene dificultades para aceptar su nuevo papel. En la primera obra, la Iglesia se libra de las garras del poder imperial y feudal; en la última, se libera a su antojo, mediante la intervención política, de un papel directamente político. En *Sygne, L'Otage* representa a la última víctima del feudalismo, aunque es difícil decir si la presentación es totalmente cristiana; el corazón *de Claudel* late por la nueva era y por el vigoroso rufián, Turelure. Turelure y su hijo se adaptarán a las cambiantes formas de autoridad -Napoleón, Luis XVIII, la Monarquía de Julio, Napoleón III, la Tercera República- aunque el idealismo original de la Revolución no puede sobrevivir a estos compromisos. *Le pain dur* es la dureza sin amor del capitalismo temprano con su expansión colonial, la partición de Polonia (que tuvo un significado especial y doloroso para *Claudel*) y la emancipación judía. Son fuerzas que siguen actuando a lo largo del siglo, de modo que la tercera obra, *Le Père Humilié*, que en apariencia trata de la unificación de Italia, en su interior es más bien una suma lírica o un destilado de la era moderna. El amor de Orian por la medio judía ciega Pensée (hija de Sichel y del joven Turelure) sigue sin realizarse a pesar de que el hijo de ambos crece dentro de la muchacha. Orian muere en la guerra franco-alemana y su hermano Orso se casa con Pensée. Este niño, síntesis de los principios cristianos y judíos, debía ser el centro de una cuarta obra, que *Claudel* vislumbró una sola vez en un destello de intuición. Debía de ser un panorama escatológico, difícilmente representable en el escenario. *Le Père Humilié* seguía siendo "enigmático" incluso para el propio poeta. La trilogía "sólo podía terminar con una nueva apertura"[5].

¿Puede ampliarse el drama más allá de estas representaciones cíclicas de toda una época? ¿Por qué no, si la razón de ser de la escena es presentar la existencia, "el mundo"? Las obras de misterio medievales presentaban toda la historia del mundo, desde el paraíso hasta el Juicio Final. Si en los tiempos modernos se intenta algo parecido en una obra individual o en un ciclo dramático, el objetivo es o bien centrarse en los esfuerzos realizados por la humanidad en su conjunto -vistos con optimismo como progreso o con pesimismo como futilidad- o bien mostrar lo típico tal y como se encarna en cada nuevo fenómeno personal. *La tragedia humana* (1861) *de Imre Madach*, basada en parte en *el Fausto de Goethe*, comienza con la conversación del Señor con Lucifer (que es "la idea original de la negación" y como tal

estaba implícita en el plan divino del mundo), la degustación de la manzana y la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Lucifer les hace dormir y les muestra cómo se transformarán en el curso de la futura historia del mundo: toda gran idea está condenada a desintegrarse, a morir ahogada en la inmundicia del mundo real. La visión concluye con imágenes del capitalismo y el colectivismo, del "mundo feliz", de los viajes espaciales y, por último, del mundo envuelto en hielo. Adán ha visto suficiente, quiere despertar y hacer balance: tal vez sería mejor adelantarse al plan de Dios y quitarse la vida. Eva se lo impide diciéndole que espera un hijo suyo. Aparece el Señor y Adán le pregunta cuál es el sentido de la historia: "¿Es esta existencia estrecha todo lo que tengo, purificando mi alma mediante la lucha" y haciendo de ella un vino que Dios vierte en la tierra, "o está la noble savia diseñada para cosas mejores?". ¿Es simplemente el caso que el animal camina en círculos, conduciendo el molino, o puede "mi raza acercarse a tu trono"? El Señor prohíbe al hombre investigar más a fondo este enigma. Por gracia permanece oculto. La grandeza del hombre es su fe, su confianza, su voluntad de seguir viviendo a pesar de todas las fuerzas que lo arrastrarían hacia abajo. Interminable es el reino que exige que el hombre trabaje, y al lado de Adán está Eva, que hace que lo que es imposible a largo plazo parezca tener sentido en un momento dado. Confiado, Adán emprende el camino sin esperanza, sólo para ser destrozado por el colectivo.

No necesitamos dedicar más espacio a la versión optimista *del Methusalem de Shaw* y su glorificación de la "fuerza vital". Mucho más humanas son las dos obras de *Thornton Wilder* que retratan la corriente de la vida de tal manera que las individualidades que contiene no pierden nada de su nitidez de contorno. En la obra en un acto *The Long Christmas Dinner* (*La larga cena de Navidad*, 1931), el autor aborda el periodo comprendido entre 1840 y 1930. A la izquierda del escenario está la puerta del nacimiento, brillantemente decorada, y a la derecha la puerta negra de la muerte. Noventa cenas de Navidad se resumen en ésta, las generaciones y sus personajes cambian, los niños crecen, los viejos fallecen, pero todo es la misma vida, trivial pero insustituible. *La piel de nuestros dientes* (1942) describe la historia de la familia Antrobus desde la Edad de Hielo en adelante, y "el final de esta obra aún no se ha escrito".

También es posible reunir toda la historia del mundo, de forma no cronológica, en un punto histórico concreto, como hace *Max Frisch* en su obra *Die Chinesische Mauer* (1947). Esta obra se desarrolla a la vez

en el pasado, en la época precristiana, cuando el sublime emperador, tras haber logrado todas sus victorias, erige la Gran Muralla (para cerrar el paso al tiempo histórico), y en el presente. Desde el punto de vista del presente, el "hombre moderno" repasa la historia del mundo, encarnada en toda una serie de célebres personajes históricos como Napoleón, Pilatos, Colón, Don Juan, etc., que hablan al estilo de su época. La serie concluye con la invención de la bomba de cobalto. La obra sigue siendo tan dialécticamente abierta como *la de Madach*: el futuro que trae la bomba no debe permitirse. Así pues, el Muro tiene razón y, sin embargo, el tiempo no se detiene: hace tiempo que el Muro ha quedado obsoleto.

Es bueno que estas diversas formas del drama de las generaciones, con pocas excepciones (*Shaw*), no exageren la muerte del individuo; así, de múltiples maneras, respetan las leyes de la situación dramática humana. Dichas leyes sólo se ignoran cuando prevalece una teoría "puramente horizontal", comunista o evolucionista del drama, que concedería poca importancia a la muerte personal y sólo vería a la humanidad como un colectivo histórico o biológico. Esto significaría el fin de la dimensión dramática de la existencia humana. En el mejor de los casos, el escenario sería un medio de propaganda.

5. *La lucha por el bien*

a. Lo bueno se escapa

Hemos visto que el drama es esencialmente acción humana, acción como forma de impartir sentido a la existencia en su búsqueda de autorrealización. La dimensión de esta búsqueda es el futuro: la existencia (que contiene su pasado y su presente) se interpreta a sí misma con vistas al futuro. Esta actividad es fundamentalmente diferente de un proceso puramente biológico. Se basa en la libertad espiritual que, como vimos en *Brecht*, debe postularse dramáticamente incluso allí donde una determinada *Weltanschauung* la negaría. El drama se ocupa del cambio, ya sea del hombre mismo o de su entorno, y para ello nos presenta temas y contratemas, fuerzas y contrafuerzas que sólo la libertad es capaz de valorar y evaluar. Ya hemos visto que la tensión del drama reside en la ambivalencia de la situación presente (junto con el pasado que se almacena en ella). La responsabilidad de esta decisión libre y prospectiva consiste en sacar al futuro de su fluida indefinición de sentido hacia un contorno firme; sin embargo, mientras dure la acción, la firme definición así lograda siempre

contendrá en su interior una nueva fluidez que habrá que superar.

En todos los casos, el objetivo de la decisión es el Bien. Sin embargo, mientras estamos en la carne, el Bien presenta gradaciones. Tiene un punto de fuga que, siendo inalcanzable, es el Bien absoluto que indica la dirección en la que debemos esforzarnos; y tiene un punto concreto de parada en el camino, a saber, nuestro mejor curso de acción dadas las circunstancias. Sólo en la catástrofe de la tragedia se hace coincidir estos dos puntos; es decir, en la obra del mártir, donde el testimonio total de una vida coincide con la muerte, que, para el creyente, conduce siempre directamente a la unión con la Divinidad. Sin embargo, también se da en obras no cristianas -como en *Les justes* de *Camus*-, en las que algún ideal se toma como absoluto y se afirma y avala mediante la aceptación previa de la muerte. (Hemos llamado la atención sobre la contradicción inherente a esto, como en *La buena mujer de Szechuan de Brecht*). Por su propia naturaleza, la comedia trata de alcanzar sólo una felicidad relativa que, en el mejor de los casos, puede simbolizar el Bien absoluto y dar testimonio de una creencia en él. Pero precisamente esto revela la naturaleza cuestionable del Bien que puede alcanzarse en la tierra.

Todo bien por el que el hombre se esfuerza como posibilidad factible está rodeado, atacado y relativizado por otros bienes y valores. No es necesario plantear una ética filosófica de antemano para comprenderlo. Los valores que se postulan como absolutos pueden refutarse a sí mismos en el transcurso de una acción dramática -así, el concepto de honor de Tellheim ve sus límites en la mano segura de Minna von Barnhelm-, pero también pueden mostrarse irrealizables por la ruina del héroe que empeña su vida por ellos. Esta ofrenda de la vida de una persona siempre tiene varias interpretaciones. Puede ser la obstinación que se golpea la cabeza contra un muro o la arrogancia que cree poder demostrar un valor absoluto a través de su propia desaparición; también puede ser la respuesta directa (en el cristianismo) a lo absoluto de Dios cuando penetra en el ámbito humano.

En su mayor parte, el hombre se encuentra en una espesura de bienes y valores relativos e intenta, con la ayuda de una brújula interna, encontrar su camino hacia el Absoluto. En primer lugar, objetivamente hablando, en la vida hay muchos estratos, muchas opciones entre énfasis. Está el ámbito privado o el público, el pequeño círculo o el gran grupo políticamente significativo; está el éxito visible o la importancia primordial de lo invisible, lo religioso; uno puede

optar por la vitalidad o la economía o la estética, o la moralidad en sentido estricto. Tenemos que decidir hasta qué punto merece la pena invertir en este o aquel valor, y determinar cuándo esa inversión empieza a amenazar el equilibrio de nuestra propia casa espiritual. Esta pluralidad objetiva de estratos, que está incrustada en toda vida humana, sólo se vuelve dramática debido a la libertad subjetiva que tenemos para cambiar nuestra perspectiva sobre el mundo objetivo de los valores, desplazando este bien al primer plano para hacerlo más deseable, desplazando aquél más atrás para privarlo, al menos durante un tiempo, de su poder de atracción, "suprimiéndolo" en favor de algún otro valor. Para vivir rodeado de una multitud de posibilidades, el hombre está obligado a elegir; sin embargo, siempre que no se vea totalmente abrumado por la necesidad, es libre en lo que respecta a sus decisiones fundamentales, que pueden estar profundamente ocultas[1]. Esta libertad no sólo se refiere a la capacidad de elegir, sino también a la elección correcta o incorrecta, que presupone la existencia de criterios claramente perceptibles. Tales criterios se captan, no en el o bien de una escala de valores puramente objetiva y puramente subjetiva, como si el hombre pudiera elegir abstractamente el "bien en sí" o el "bien para sí", sino en ese entrelazamiento de ambos puntos de vista que surge de la comunión con otros seres humanos, del carácter dialogante de la existencia. Pues nadie puede querer realizar el bien-en-sí-sí-sí sin tropezar inmediatamente con las limitaciones de la libertad humana y de las actitudes humanas; del mismo modo, nadie puede luchar por el bien sin tratar de ponerlo en práctica, ya sea junto con su entorno o en oposición a él. En todo caso, debe tomar conciencia de los sistemas de valores de los demás, ya sea como un espía que llega a conocer un territorio extranjero para su propio provecho, ya sea en un intercambio abierto, con el fin de enriquecerse personalmente, o tal vez con la esperanza de estar al servicio del otro mundo de valor y de compartirlo, si le parece un mundo más amplio y significativo. En ambos casos, el sujeto "gana" como resultado del diálogo. En el primer caso gana egoístamente, anexionando el otro mundo como parte de su yo, y en el segundo caso gana altruistamente: el otro mundo es enriquecedor precisamente en la medida en que *no es* el suyo. Sin embargo, incluso esta autotrascendencia es ambivalente, pues puede buscarse como el disfrute de una aventura ("Entregarse a uno mismo es una delicia": *Goethe*), o como la ofrenda desinteresada de uno mismo en aras de una causa superior a la propia esfera, ya sea una causa personal o

política. Además, un proceso que comenzó bajo un signo puede cambiar a otro signo, a menudo sin que nadie se dé cuenta.

El egoísmo puro en el desenmascaramiento de hipócritas como Ricardo III y Tartufo rara vez se lleva *al absurdo* en el escenario. Lo que es más frecuente es el conflicto en el interior de una persona entre su autoafirmación y su deseo de dedicarse totalmente a una causa (como en *el Fiesco de Schiller* o su *Demetrio*). Aún más común es el conflicto entre diferentes formas o niveles de dedicación, por ejemplo, el amor personal y las obligaciones políticas (*Berenice de Racine*), o el amor personal y el honor (*Le Cid de Corneille*). En este último caso, Rodrigue se debate entre su amor por Chimene y su deber de vengar a su padre; posteriormente, Chimene también se debate entre su amor por Rodrigue y la obligación de castigarle como asesino de su padre, un tema tratado cientos de veces en la comedia española. También está el conflicto entre un amor perseguidor y el apego personal del amante, así como la violación de un valor por otro (como cuando la política intenta utilizar el amor para sus propios fines: en *Nicomede* [1650], *Sertorius* [1662] *de Corneille*, o cuando el amor triunfa sobre la política en su última obra, *Surena* [1674]). En *L'État de siège de Camus*, el conflicto entre el amor personal y el amor a la humanidad se eleva a un nivel abstracto y radical en el que Diego se ve obligado a sacrificar su amor por Victoria por el bien de la ciudad. Al hacerlo, devuelve la vida a la mujer mortalmente enferma, pero él mismo muere: "Ya no soy un hombre y es justo que muera"[2].

Pero los conflictos también pueden desarrollarse íntegramente en la escena política, y sabemos lo difícil que es aquí valorar el bien mayor y tomar las medidas necesarias contra el mal. Este es el lugar de las obras que tratan de la revolución y el asesinato de tiranos, desde *Julio César, de Shakespeare*, hasta *Guillermo Tell, de Schiller*, y *Marat / Sade, de Weiss*, aunque en las obras más antiguas no se trata tanto del éxito del nuevo régimen como de la legitimidad del antiguo: ¿cuándo este último se vuelve tan ligero que inclina justificadamente la balanza de la revolución? *Schiller*, el autor de *Guillermo Tell*, también *escribióFiesco* y *Wallenstein*, y en esta última obra hizo hincapié en la autoconciencia demoníaca del traidor, mientras que la cuestión de la legitimidad del emperador de Viena permanece oscura; tampoco en *Don* Carlos se resuelve inequívocamente a favor del marqués Posa. El derrocamiento de una autoridad legítima o de una tiranía insoportable para alcanzar un estado de libertad puede contener elementos de dramatismo personal[3], pero objetivamente hablando el conflicto de valores sólo se

decidiría si y cuando el nuevo reino de la libertad consiguiera realmente demostrar su valía. *Romain Rolland*, en su ciclo revolucionario, fue lo suficientemente objetivo como para seguir mostrando la naturaleza cuestionable de esta libertad y dejar que el resultado final siguiera siendo utópico. El gran drama de liberación *de Camus*, *L'État de siège*, en el que una persona hace el sacrificio definitivo para vencer a la "peste" (la tiranía mortífera que caracteriza la racionalización total de la vida moderna), termina con el regreso inevitable de todos los poderes a los que se había enfrentado: "Vuelven, los poderes anteriores, los poderes de ayer, de todos los tiempos, osificados, tranquilizadores, cómodos. . . tradición. . . . Los gobiernos pasan, la policía permanece. Entonces hay una justicia"[4] Pero esta justicia no es el bien por el que murió Diego.

A medida que avanza la historia del mundo, y con la creciente racionalización de la existencia y la creciente concentración del poder tecnológico y político, se hace más problemático el conflicto entre la justicia, que obliga a dar a cada uno lo que es suyo, y la libertad, que se resiste a cualquier nivelación hacia abajo o hacia arriba. Las obras modernas que reclaman la "transformación del mundo" son ingenuas en la medida en que no ven este dilema; otras lo ven pero sólo pueden retratar la *angustia* del individuo ante su insolubilidad. El drama siempre se preocupa por el individuo: ¿Cómo puede sobrevivir y actuar de forma responsable rodeado de fuerzas e instituciones cada vez más gigantescas? Esta es la dificultad creciente de la escena seria. Pero las "circunstancias" nunca dispensan a nadie de tomar decisiones personales. La existencia humana, incluso cuando está despojada de todo poder, sigue siendo capaz de dar testimonio del Bien que se ha vislumbrado en y a través de todos los conflictos.

Esto deja claras dos cosas. En primer lugar, la pureza de la conciencia no se ve fundamentalmente afectada por la dureza y las dimensiones gigantescas de las alternativas disponibles. Es cierto que el teatro no puede hacer nada con las conciencias manipuladas y tecnológicamente nubladas (si es que un lavado de cerebro de este tipo puede tener éxito sin que la víctima sea culpable). El escenario puede presentar personajes que se han fijado tanto como resultado del hábito y la tradición, cuya mejor naturaleza ha sido tan sofocada o se ha convertido en presa de ideologías patentemente falsas, que están obligados a oponerse a cualquier persona que logre ver a través de esta niebla; puede que se conviertan a su visión de las cosas y se deshagan de sus máscaras, pero igualmente pueden aplastarle bajo su

peso superior. Debe haber *una* conciencia clara en el escenario -o al menos *una* que renuncie deliberadamente al valor superior reconocido- para que el espectador pueda comprender la jerarquía de valores. (Compárese la versión final de *Galilei, de Brecht*.) Aunque el propio autor parezca no estar seguro de la conciencia de su héroe, en última instancia debe revelar la norma, en el héroe o en algún otro personaje, según la cual el espectador pueda orientarse (compárese de nuevo *Wallenstein, de Schiller*). Objetivamente hablando, la elección entre los valores en conflicto puede ser tan difícil que resulte casi imposible, pero la decisión que finalmente ha de tomarse en la subjetividad debe ser libre y responsable: *ésta* es la dirección de la brújula -en el bosque primigenio que es el mundo- en la que ha de buscarse el Bien invisible y absoluto.

De ello se desprenden otras conclusiones. El Absoluto no se hace presente simplemente, de manera corporal: se anuncia sólo en los bienes y valores relativos, pero finalmente lo hace con tanta claridad que no es legítima ninguna otra vacilación. La propia elección puede verse empañada por la pasión, extraviada por el engaño; puede revelarse posteriormente como un error total que exige la autodestrucción del que elige (*Otelo*); pero en el momento en que se tomó parecía correcta. En el momento crucial, en un nivel que, por lo que respecta al espectador (y a menudo también al actor), es más profundo de lo que la psicología puede alcanzar, tiene lugar un acto de obediencia o desobediencia a la luz. Tales momentos pueden ser raros -y durante largos periodos las decisiones tomadas pueden seguir funcionando casi mecánicamente-, pero su existencia es indispensable si queremos llamar a una acción genuinamente humana. A menudo la luz, que siempre es suficiente para tomar la decisión, es tan brillante que trasciende toda evaluación racional. Así, *el Clavigo de Goethe* sabe lo que su conciencia le impulsa a hacer, a pesar de las plausibles razones en contra que le presenta su amigo Carlos. Pero también el viejo duque Ernst*, en Agnes Bernauer de Hebbel*, puede enfrentarse a su conciencia cuando dicta sentencia de muerte sobre la muchacha de clase media con la que se ha casado su hijo. Las decisiones pueden estar cargadas de implicaciones trágicas que mantienen a distancia las pretensiones del contravalor: esto forma parte integrante de la tensión dramática; pero no significa que no pueda alcanzarse la claridad en la propia decisión.

No obstante, debemos dar un paso atrás en lo que hemos dicho hasta ahora. La dimensión ética está densamente obstruida con

elementos de psicología y sociología, y las limitaciones de estos campos son a veces como un miasma que oscurece la luz ética. *Hegel* vio la fuerza y la debilidad del drama moderno en el "personaje": el personaje vive como una especie de microcosmos, siguiendo las leyes de su propia naturaleza y confundiendo su propia luz interior con la luz del Absoluto. *Shakespeare* ha retratado a tales personajes con la limitación que claramente se aferra a ellos: *Coriolano*, por ejemplo, que equipara su propia honestidad orgullosa con la *virtus* romana y extrae consecuencias desastrosas de esta premisa. O *Timón de Atenas*, que identifica toda virtud con su magnanimidad y, cuando sus antiguos amigos le traicionan al no poder pagar, despotrica contra el orden mundial.

Hay una transición fluida de figuras como éstas a personajes menos poderosos cuyo horizonte espiritual está restringido o distorsionado por la pasión o por lo que hoy se llama ideología. Hacen su elección y están convencidos de que actúan de acuerdo con la conciencia, pero ésta se rige por algún ideal que han aceptado, provisionalmente al menos, como una luz absoluta. También *el Brand de Ibsen*, su *Enemigo del* pueblo y, en particular, su Gregers en *el pato* salvaje y su *Julian* están atrapados en sus ideologías, que se caracterizan sobre todo por un idealismo desarraigado, pero ocasionalmente por un realismo estrecho (Bernik en *Los pilares de la sociedad*), un realismo forzado, utilizado como pretexto, como el de Wallenstein. En *Shaw*, toda la obra consiste a menudo en equilibrar los puntos de vista psicológicos, detrás de los cuales la verdadera decisión ética amenaza con desaparecer. Pero también puede ocurrir que el conflicto de fuerzas opuestas quede sin resolver, dando lugar a esa esquizofrenia que atraviesa *La buena mujer de Szechuan de Brecht*. En cuanto al naturalismo crudo (que ve al hombre absolutamente controlado por su entorno, hasta el punto de que no puede existir una decisión libre) no es necesario que nos detengamos en él aquí, pero vale la pena mencionar las obras de *Chéjov*, en las que una especie de destino pasa por encima de la época, inclinando a todos los personajes a la ruina, como árboles doblados por el viento del océano. Todavía hay lugar para las posturas personales en este destino ensombrecedor, pero todos se ven afectados por la atmósfera general.

Así puede oscurecerse todo el horizonte del que debía brotar la luz de la decisión. La escala de valores puede parecer destruida, o sus distorsiones pueden convertirla en objeto de burla; todas las brújulas pueden parecer extraviadas. Lo vemos en *Troilo y Crésida, de*

Shakespeare, donde Ulises habla solemnemente del orden jerárquico existente en el mundo y de la escala de valores (I, 3), pero inmediatamente pasa a mostrar cómo puede corromperse: si se suprime el "grado", "La fuerza debería ser lo correcto; o, más bien, lo correcto y lo incorrecto, / Entre cuyos interminables frascos reside la justicia, / Deberían perder sus nombres, y también la justicia. / Entonces todo se incluye a sí mismo en el poder". El orden ha sido destruido porque los griegos luchan por un objeto indigno, la voluptuosa Helena, y Troilo es puesto en ridículo por la infiel Crésida. El ejército griego está desgarrado por la disensión y Héctor, que inicialmente está a favor de dejar marchar a Helena (II, 2), debate con Troilo sobre la objetividad de los valores:

Troilo: ¿Qué es sino lo que se valora?
Hector: Pero el valor no reside en la voluntad particular; Tiene su
estimación y dignidad
Tanto donde es precioso por sí mismo
como en el premio: es una loca idolatría
Hacer el servicio más grande que el dios.

Cuando Casandra predice el hundimiento de Troya, Troilo insiste en el valor incondicional de defenderla: el éxito no determina si una acción es correcta o no. Héctor cede, en contra de lo que pensaba, cuando el renombre le llama ("Mi honor guarda el tiempo de mi destino" [V, 3]), y acude a la batalla, siendo asesinado a traición por Aquiles después de haber depuesto las armas. Troilo, sin embargo, para quien la lealtad es el bien supremo ("Mientras otros pescan con astucia la gran opinión, yo con gran verdad pesco la mera simplicidad" [IV, 4]), se niega a creer la infidelidad de Crésida, que ha visto con sus propios ojos, porque si lo hiciera, toda su casa de valores se derrumbaría y desgarraría su propio corazón:

Si hay regla en la unidad misma,
Esta no es ella. Oh locura del discurso,
¡Esa causa se establece con y contra sí misma!. . .
Dentro de mi alma hay una lucha
De esta extraña naturaleza, que una cosa inseparable
Divide más ancho que el cielo y la tierra;. . .
Crésida es mía, atada con los lazos del cielo:. . .
Los lazos del cielo se resbalan, se disuelven y se aflojan (V, 2).

Mientras que el derrumbamiento de los valores parece normal en la Tierra (Tersites: "¡Aquí hay tanta parchería, tanto malabarismo y tanta bajeza! . . [Y la guerra y la lascivia lo confunden todo"), Troilo anhela la muerte (V, 6): "I. . . me atrevo a toda inminencia en que dioses y hombres / dirijan sus peligros" (V, 10). Lo que hace que la obra sea tan significativa es que expresa ambos aspectos al mismo tiempo: la jerarquía de valores y su inviabilidad práctica.

En *Macbeth* son poderes demoníacos[5] los que nublan su horizonte: las brujas le saludan como el Thane de Glamis, de Cawdor, como el futuro rey: si el primero se cumple de inmediato, ¿no debe Macbeth, por el bien de la profecía, abrirse camino hacia el último? Banquo: "Y a menudo, para hacernos daño, / los instrumentos de las tinieblas nos dicen verdades" (I, 3). Al igual que las brujas en *Macbeth*, las "estrellas" en *Wallenstein* se interponen entre el héroe y su conciencia; pero en ambas obras no pueden enmascararla en última instancia. Como ejemplo moderno, podemos citar dos obras de *Wedekind (Der Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*) en las que Lulú es un poder demoníaco al que se alude expresamente como "espíritu de la tierra": el poeta la considera un personaje "auténticamente trágico".(6) Hay algo análogo a *Troilo y Crésida* en *Die Rauber de Schiller*: un orden mundial, reconocido como válido en el fondo, es sometido implacablemente a la duda. En cierto modo, esta duda es anterior a ambos héroes, pues se trata de una duda sobre la validez de la interpretación de la existencia que hace la Ilustración. Franz Moor encarna el desmembramiento de esta interpretación a manos de *Voltaire*, Karl Moor encarna *la* crítica de *Rousseau* a la misma[7]. Ambos actúan libremente al tiempo que se ven impulsados por un destino asociado a la época en la que viven. Ambos ejecutan sus planes sin ningún pudor y finalmente reconocen que no ha sido lo que querían. El padre humillado, la Amalia inocentemente sufriente, representan el orden real detrás del orden que se distorsiona; este orden real sólo puede afirmarse destruyendo al otro (en la desaparición de Franz Moor), lo que deja abierta la cuestión de si, para *Schiller*, el miedo del villano al infierno tiene algún peso teológico o es sólo un motivo escénico eficaz para el bien del público.

La bóveda celeste está presente, dominante, en muchas obras de la época moderna, pero es un cielo oscurecido, distorsionado, en última instancia impotente,(8) aniquilado, mal interpretado como antagonista demoníaco del hombre. Los héroes modernos no buscan un Bien absoluto por encima de ellos, sólo preguntan al Dios que habita en su

propio pecho. Como en el caso *del Demetrio de Schiller*, puede ocurrir que se derrumben a mitad de camino, o que tengan que abrirse paso a través de la impenetrable maleza de una existencia hostil que es demasiado para ellos, como en *el Woyzeck de Büchner*. O bien, como Oreste *en Les mouches de Sartre*, para garantizar su propia libertad, tienen que imaginar un Dios hostil que supuestamente compite con ella y que les humilla reteniéndoles por la fuerza. Este gesto convulso de autodeterminación absoluta termina en el infierno de *Huis-Clos*; la conciencia del hombre debe estar en contacto con las cosas tal como son: los dos polos, la interioridad personal por un lado y la relación con el entorno y los semejantes por otro (los polos de la conciencia y la norma), son necesarios si queremos tener un punto de partida que indique tanto la imperfectibilidad de todo Bien intramundano como la dirección en la que debemos buscar la norma trascendental, absoluta. En el drama moderno, esto último se muestra sobre todo como una búsqueda ciega de algo más allá del mundo alcanzable, como el impulso impaciente de cambiar las condiciones fundamentales de la existencia, o como el intento de contemplar la existencia desde un punto de vista elevado (budista) y verla como el reino de la pura futilidad: *El sueño de Strindberg* es la obra más bella y conmovedora de este tipo.

Lo que hemos dicho aquí sobre que el Bien "se escapa" parece terminar en una contradicción abierta. Ciertamente, no es una contradicción que pueda cerrarse arbitrariamente. Pues en el momento en que se emprende una acción decisiva, el Bien resplandece, brindándonos la oportunidad de evaluar éticamente dicha acción, de "juzgarla". Por otra parte, el horizonte del Bien puede oscurecerse de diversas maneras, impidiéndonos "juzgar" con claridad porque, subjetiva u objetivamente, las normas pueden estar distorsionadas o desplazadas. Tal vez el drama pueda y deba evocar ambas cosas al mismo tiempo; es decir, que existe una luz última por la que se juzgará la acción humana, y que no corresponde al hombre emitir tal juicio.

b. Trágico, Cómico, Tragi-cómico

Estas tres palabras plantean una gran cantidad de cuestiones de *Weltanschauung* y práctica dramática, cuestiones con una confusa pluralidad de aspectos. Sería imposible profundizar en ellas aquí. Sólo nos ocuparemos de ellas en la medida en que entran en el ámbito espiritual de este capítulo y, en particular, en su relación con el

problema planteado al final de la sección anterior. Lo que ya hemos dicho en "El tema de la muerte" viene al caso aquí: la muerte es un acontecimiento al que se le da un significado desde muchos ángulos, pero este significado parcial nunca puede abarcar todo el fenómeno de la muerte. Sería *una arrogancia* por parte del hombre pretender conocer un significado que abarque la totalidad de la existencia. En el mejor de los casos, en la felicidad o en la desgracia, en el éxito o en el fracaso, se abrirá camino hacia ese sentido omnicomprensivo, ejercerá tímidamente la fe en él; o, por el contrario, tras haber establecido pequeñas islas de sentido, las verá naufragar en un océano infinito de sinsentido. Las tres palabras de nuestro epígrafe se refieren a la cuestión del *sentido*, una cuestión que las atraviesa a todas. Puede haber tragedias que representen la caída del héroe en un horizonte de sentido o de sinsentido, del mismo modo que puede haber comedias en las que la reconciliación parcial tenga lugar, bien como símbolo de una creencia en la reconciliación total, bien, por el contrario, como una muestra de desenfado sobre un fondo de horror. Por último, puede haber tragicomedias que observen los acontecimientos (que tienen un efecto simultáneamente trágico y cómico) bien con humor conciliador, bien con crudeza.

Este solapamiento surge del hecho de que, en los orígenes históricos de la tragedia y la comedia (la tragicomedia pertenece a la época moderna), no existe una distinción clara entre lo que llamamos trágico y cómico. En el teatro griego hay muchas tragedias que tienen un final conciliador. Además, el concepto de lo trágico aplicado a las tragedias desde la Antigüedad hasta nuestros días muestra una multiplicidad interna contraria a una clasificación clara. La primera observación demuestra que no basta con considerar la tragedia como lo opuesto a la comedia; hay que dar cabida a las superposiciones que han surgido con toda normalidad a lo largo de los últimos siglos. La segunda observación exige una clarificación elemental de los conceptos a partir de la relación de lo trágico (y análogamente de lo cómico) con el horizonte de sentido.

A este respecto, la distinción más fructífera es la que establece *Albin Lesky*[1] entre tres modos de lo trágico. El criterio aquí es el concepto de reconciliación. En primer lugar, *Lesky* aborda la *situación trágica* en la que un hombre no encuentra salida entre influencias contrapuestas y "ve su existencia entregada a la aniquilación"; pero esta situación no es definitiva: "las nubes, que parecían impenetrables, se separan, y desde un cielo alegre la luz del rescate ilumina el escenario". El conflicto de Orestes en la trilogía *de Esquilo* es "inimaginablemente terrible"; sin embargo, al final admite la reconciliación de las potencias enfrentadas. La segunda posibilidad es la del *conflicto trágico cerrado*. Esto es lo que *Goethe* entiende por lo trágico: "Todo lo que puede llamarse trágico depende de alguna *oposición* irreconciliable. Lo trágico desaparece si hay acomodación o posibilidad de ella"[2]. Aquí no hay salida de la situación trágica en su propio nivel, pero éste "no es la totalidad del mundo"; "desde la totalidad abarcadora", "en un plano superior a aquel en el que este conflicto tuvo un desenlace fatal", puede resplandecer el sentido. Así ocurre en el drama barroco y en el idealismo,(3) e incluso en el pantragicismo *de Hebbel*, donde lo trágico "se extiende hasta lo más profundo del ser de Dios" y "es inherente a la vida misma", pero la situación trágica del héroe, situado como está entre "opuestos igualmente válidos", no parece en absoluto carente de sentido, pues incluso en medio del colapso es el camino hacia la reconciliación. Sólo la tercera posibilidad, la *visión cerrada del mundo trágico*, niega todo sentido global a la acción trágica. En este caso, la estructura del mundo se percibe como un conjunto de fuerzas y valores antagónicos que se aniquilan mutuamente. La tragedia en este sentido está ausente incluso de las obras más sombrías de los griegos;

es el Sí nietzscheano a la contradicción última del mundo, un Sí pronunciado, con muchas implicaciones, por *Max Scheler* en su ensayo "Uber das Tragische" (1914).[4] Lógicamente, sin embargo, este "tragicismo" absoluto conduce a la autoabolición de lo trágico, porque una escala de valores que está interiormente en guerra *consigo misma* (y que carece de un valor supremo rector) hace que el conflicto parezca carecer de sentido, junto con el hombre, atrapado en sus afanes. Así, *F. Sengle* y *K. Jaspers* insisten en que la relación con un Absoluto no trágico es la condición previa indispensable de lo trágico. (5)

En primer lugar podemos deducir de ello, de nuevo con *Lesky*, que las situaciones genuinamente trágicas son posibles para los cristianos. Esto es algo que muchos niegan, *George Steiner*,[6] por ejemplo, y paradójicamente también *K. Jaspers*.(7) Algunos escritores cristianos también lo rechazan, por ejemplo, *Theodor Haecker*, que equipara lo trágico con el "tragicismo".[8] D. Mack tiene razón al señalar, con respecto a quienes reducen el cristianismo a "una armonía despejada de Dios, el mundo y el hombre", que "el *Nemo contra deum nisi deus ipse* de la antigüedad encontró un paralelo en el Nuevo Testamento en el angustiado *Eli* de Cristo*, Eli lama asabthani*; el ámbito cristiano sigue conteniendo la posibilidad de la duda más profunda, el mayor fracaso, el sufrimiento y el conflicto, la incredulidad, la naturaleza desconcertante de la existencia a este lado de la tumba y el aparente sinsentido. El cristiano no es automáticamente un optimista; está expuesto al riesgo de la libertad y, por tanto, al peligro del fracaso trágico"[9] Mack cita como testigo a *Wilhelm Grenzmann*,[10] para quien la dimensión trágica reside en la relación antitética y paradójica del hombre con su Dios (es decir, que sólo puede entenderse en términos religiosos). El hombre, y el cristiano en particular, se encuentra en la tensión entre la elección y el rechazo; como mártir, asume el destino trágico de anunciar la salvación en este mundo, o bien se ve envuelto en la batalla entre la fe y la incredulidad; se encuentra en la contradicción entre la ley divina y el deseo humano de autoafirmación; está expuesto al mal. Además de *Grenzmann*, cabe mencionar a *Reinhold Schneider, Erich Przywara, Heinz Flügel*[11] y *Josef Bernhart*[12]. Aquí, sin embargo, nos adentramos en una región que no puede descubrirse plenamente en el ámbito de estos prolegómenos. Las palabras utilizadas por *Mack* como "duda" e "incredulidad" no deben aplicarse al abandono de Jesús en la Cruz (que puede mostrar ciertos paralelismos en los destinos de los cristianos y de los seres

humanos en general: "ser entregado al mal"),[13] aunque este abandono sea más profundo que todo lo que podamos imaginar y, según la concepción cristiana, subyace a todo lo que en el mundo puede calificarse de "trágico". Este misterio elude todas las categorías literarias y las relativiza: hablaremos de ello más adelante. Sin embargo, está claro desde el principio que esta realidad cristiana global (Dios en la Cruz abandonado por Dios) va mucho más allá de los problemas de la mera oposición de las libertades humanas y divinas. En este contexto, tales problemas son sólo superficiales. A los dramaturgos modernos les gusta representar la libertad del hombre como su posesión personal, que Dios no puede tocar. Escuchamos "Dios no puede hacer nada, y el hombre es libre" en *L'Inconnu d'Arras* (1935) *de Salacrou*, y sentimientos similares en *Die Sündflut* (1924) *de Ernst Barlach* y en *Camus*, por no hablar de *Le Diable et le Bon Dieu* y *Les mouches de Sartre*: La impotencia de Júpiter ante la libertad de Oreste. *Stefan Andres*, en *Gottes Utopia* (1950), supera esta falsa oposición: Consalves descubre la verdadera libertad dejando que la libertad de Dios actúe en él. Pero tales cosas sólo pueden explicarse con referencia al corazón del misterio cristiano.

Bastará con que hayamos demostrado que la tragedia, despojada de trascendencia, despojada de "fe", se aniquila a sí misma.[14] Sin embargo, llegados a este punto, si volvemos la vista a las tres categorías, surge una seria pregunta: ¿Qué pasa con el segundo nivel, en el que el héroe del escenario terrenal perece necesariamente, mientras que percibimos una reconciliación en un nivel superior? ¿Es el vuelo ascendente de la libertad del hombre arruinado lo que hace visible este nivel superior (y de hecho lo constituye), o existe este nivel por derecho propio, abrazando y protegiendo al hombre condenado? ¿"Trascender" equivale a trascendencia, o es la trascendencia la que permite al hombre trascender? Esto significa que, al final, esta segunda categoría debe unirse a la primera o a la tercera. Si el héroe condenado, en su exaltación, es *el* sentido de lo que parece carecer de sentido -ya sea que produzca este sentido por sí mismo o que se lo dé el dramaturgo-, lo que tenemos, a voluntad, es la *visión trágica cerrada del mundo*. Pero esto no significa que el espectador pueda contemplar el destino trágico desde algún punto de vista superior y externo seguro: más bien, él también debe experimentar toda la gravedad del conflicto en su inevitabilidad terrenal. Entonces, desde dentro, en la ruina que le concierne directamente como ser humano -tua *res agitur*-, podrá tener el valor de lanzar una mirada de

fe y esperanza hacia algo o alguien que pueda salvarle. Este es el lugar adecuado para una estética de la empatía (*Theodor Lipps, R. Müller-Freienfels, Johannes Volkelt*): al compartir la experiencia del dolor humano tomamos conciencia existencial del poder del Bien del que es capaz el hombre. Ello justifica nuestro "placer por los objetos trágicos". Además, esta experiencia compartida pone de manifiesto la estructura objetiva del mundo, ya sean (*Dilthey*) las estructuras del espíritu humano15 o (*Scheler*) las estructuras de valor del propio ser.

Aquí hay que enfrentarse a dos preguntas: ¿Hasta qué punto se ha perturbado el Ser? ¿Y cómo se relaciona la culpa con dicha perturbación? La segunda cuestión, extremadamente difícil, se tratará en la próxima sección, aunque la primera no puede esclarecerse plenamente sin ella. Pero es cierto que lo trágico no puede reducirse a la interacción entre culpa (personal) y expiación, que es lo que la tragedia cristiana ha sido a menudo y expresamente. Tampoco es el ideal de la tragedia el dominio interior del héroe sobre el dilema trágico, su elevación a la esfera de la reconciliación; pues el juego cristiano también ha tendido en esta dirección, siguiendo a *Séneca*,(16) particularmente el drama barroco, pero también el drama idealista. Uno piensa, por ejemplo, en el final de *Edipo*, que *Aristóteles* tenía en mente en su discusión sobre *phobos* y *eleos*, pena y horror. Y en cuanto a la maldición familiar que da forma a la fábula, es más un símbolo del orden perturbado del mundo que una causa en sentido estricto. Las tinieblas se adentran en los orígenes primigenios hasta tal punto que no se puede permitir que lo divino se cierna, ajeno, sobre el dolor de la tragedia; sobre todo si se trata de evitar el sinsentido de la contradicción del propio Ser. Así pues, la interpretación de lo trágico se aproxima a la tercera de las categorías mencionadas, sin dejar por ello de distinguirse claramente de ella. La visión *de Erich Przywara* es correcta cuando -aunque en un estudio muy condensado- considera que la tragedia surge "dos veces del misterio religioso": primero fue la transformación del antiguo culto a Dionisio en la tragedia griega clásica, y luego vino el desarrollo de la tragedia medieval y moderna a partir de la presentación dramática de la Pasión de Cristo en la liturgia de la Pasión de la Iglesia. "La confrontación cara a cara de la 'pasión dionisíaca' (el dios de los placeres de la vida es despedazado y vuelve a la vida) y la 'pasión cristiana' (en la Cruz y la Resurrección del Dios que se entrega en el amor), este encuentro cara a cara, que, para *Nietzsche*, se reinterpreta como un renacimiento de lo dionisíaco, está realmente ahí en el origen de la tragedia y caracteriza así el 'estilo

puro' de lo trágico." Desde *Esquilo*, pasando por *Sócrates*, hasta *Eurípides*, lo sacro se seculariza cada vez más, pero como esta dimensión sacra era "de los dioses inferiores", *Przywara* puede decir que "la decadencia aparente que se observa en la secularización de lo sacro" era "en realidad el movimiento ascendente de una sublimación de las fuerzas vitales". Tras el período del drama católico, y como resultado de la destrucción (por el protestantismo)[17] de la teoría de la "representación" que éste propugnaba, esta sublimación de las fuerzas vitales dio lugar a un retorno de "la secularización de lo sacro en el mundo antiguo, aunque en un plano diferente". El tema de la lucha de *Esquilo* con Dios revive en la figura de Fausto,

> que está en el fondo de toda tragedia moderna: es una secularización de la lucha de Cristo (y del cristiano) con la voluntad del Padre, pues el cristiano es un "miembro de Cristo". *La* tragedia del destino *de Sófocles* es la forma oculta en la "mediación objetiva" de la tragedia de Shakespeare: es la secularización de la sucesión de Cristo (y del cristiano) a la "noche de la cruz". La tragedia de *Eurípides* del "destino visto como personaje" resucita en el principio de la "necesidad trágica interior" en la tragedia más psicológica de Hebbel y más mítica del "hombre puro" de Paul Ernst: es la secularización de la entrada de Cristo (y del cristiano) en la "naturaleza humana ordinaria" y su sometimiento a ella. . . . La tragedia moderna se convierte en un renacimiento de la tragedia antigua, paralelo a la regresión del cristianismo a lo dionisíaco[18]

-pero en la medida en que la distancia (en la antigüedad y en la naturaleza) entre lo divino y lo humano se convierte, en la era postcristiana, en una identidad-en-contradicción (donde no hay "distancia" alguna), surgen las fórmulas del pantragicismo, que, como vimos, se anula a sí mismo. Llegados a este punto, podemos decir que "todas las formulaciones de lo "trágico", desde *Schelling* hasta *Nietzsche*, son conscientes de una escisión necesaria (una "ruptura", una "dicotomía") en la naturaleza del universo ("Dios", "Idea", "Voluntad"); todas intuyen una disonancia inherente a la "moral" (*Hegel*), a la "libertad" (*Schelling*) o a la "voluntad" (*Schopenhauer*)"[19] Dicho de otro modo: "La ruina del héroe sólo es trágica si surge de la unidad de fuerzas opuestas, si resulta del cambio de un polo por su opuesto, de la dicotomía dentro del yo. Pero también es trágica sólo a condición de que esta pérdida no deba serlo, a condición de que, a raíz de esta pérdida, la herida no cicatrice. Pues la contradicción trágica no debe ser subsumida en alguna esfera superior, ya sea inmanente o trascendente, y allí anulada."[20] Sólo la teología cristiana puede evitar que la dimensión trágica se autodestruya y sea absorbida y anulada en

la trascendencia estoicamente concebida, en la esfera sin pasión de un "Dios de los filósofos";[21] puede hacerlo porque combina la iniciativa última de Dios en favor del mundo y de su criatura libre con la cualidad *gratuita* e inmerecida de esta autodonación amorosa.

La tragedia siempre ha exigido una cierta "dignidad" al personaje condenado; debe caer desde una "altura significativa"[22]. Esto surge menos de la condición del personaje que de su proximidad al origen religioso de lo trágico. En el mito griego esto estaba naturalmente garantizado simbólica y visiblemente por la calidad heroica de las personas en escena.[23] Más estrechamente relacionados con esto están *los* personajes reales *de Shakespeare* y, sobre todo, los de *Corneille*: por su carácter representativo y su tenor ético sólo pueden permitirse los motivos y sentimientos más puros. En los héroes de Corneille, probablemente mejor que en ninguna otra parte, podemos ver lo que *Ignacio de Loyola* entendía por "*grande animo y liberalidad" (Ejercicios*, nº 5): naturalmente en relación con Dios. "Corneille liberó una influencia capaz de moldear almas heroicas" (*Goethe* a *Eckermann*, 4 de enero de 1827). La "cláusula de estatus" contenida en todas las tragedias antiguas se vio socavada en la Ilustración y con el auge de la tragedia de la vida común (el *bürgerliches Trauerspiel*) y, en particular, cuando la trama implicaba una lucha entre clases: en adelante, la estatura interior y la distinción de un alma sustituirían al estatus exterior, por muy sedimentada que estuviera esta cualidad interior y por muy indirectamente que brillara a través de las humillaciones de la vida (*Woyzeck*). Mientras se reconozca y admita la nobleza interior de determinadas personas (y éstas sólo manifiesten la nobleza del hombre en su conjunto), la tragedia seguirá siendo posible.[24] *Jean-Marie Domenach*, en *Le retour du tragique*,(25) opina que el hundimiento de la tragedia, nuestro teatro "sin héroes, sin argumento y sin solución no hace sino demostrar con mayor claridad el enigma contemporáneo: en el límite, la gente está dispuesta incluso a aceptar la desaparición del teatro como institución dramática organizada, mientras que seguiría sobreviviendo en las asambleas políticas, los tribunales de justicia, los parlamentos y las reuniones familiares. Se puede coger una novela y volver a dejarla, pero nunca se puede huir del teatro", en particular de su punto culminante, la tragedia, que "eleva y desnuda la *condición humaine*"[26] Es cierto, por supuesto, que ni la clase media, con su preocupación por el bienestar, ni el socialismo, que sueña con construir un futuro ("y el futuro no será trágico"), son capaces de crear tragedia. Aunque la novela, de *Dostoievski* a *Faulkner*, de *Kafka* a

Malraux, exhibe la existencia continuada de la dimensión trágica, se regodea tanto en la fatalidad que "carece del distanciamiento necesario para la representación teatral". Pero se acerca un tiempo en que el hombre penetrará más allá de las ideologías: "Surgen de nuevo la inquietud y la duda sobre las razones de vivir y morir. Después de haber matado tanto, la gente se pregunta qué sentido tiene. . . . Entonces puede resurgir la tragedia. Creo que hemos llegado al borde de esta nueva era"(27). Sin embargo, todavía tenemos que ir más allá de la "antitragedia" moderna, que sólo contiene el choque de vacíos, vacíos, no valores y absurdos, y que pone un signo de interrogación sobre la libertad.28 Y con "superarla" no queremos decir que el hombre deba salir de su humillación, sino que*, en* su humillación, necesita volver a encontrarse con el misterio del Dios poderoso, cuyo amor no fue capaz de responder a su Hijo cuando, en la Cruz, clamaba por él. El hombre necesita encontrar de nuevo el misterio de una culpa incomprensible, pero siempre presente, en la relación entre el cielo y la tierra. No tenemos espacio aquí para hacer justicia a *la comedia* y a sus múltiples derivaciones. Bastará con definirla por referencia a la tragedia. Esto puede hacerse simple y brevemente utilizando las tres categorías *de Lesky*. No hay nada fortuito en la relación entre comedia y tragedia, como bien sabía *Sócrates* (a quien *Aristófanes* tanto ridiculizaba): al final *del Simposio de Platón* pone en boca del compañero borracho un discurso del que el narrador, por desgracia, sólo entiende una parte. "En su mayor parte, dijo, el resultado era que Sócrates les había obligado a admitir que el mismo poeta debía ser competente en la escritura tanto de la tragedia como de la comedia; el poeta trágico consumado necesitaba ser también poeta cómico. Mientras les obligaba a estar de acuerdo con él (y eran incapaces de seguirle del todo), habían cabeceado. De hecho, fue Aristófanes quien se durmió primero". Esta teoría es reivindicada por los tres grandes dramaturgos trágicos, también por *Shakespeare, Corneille, Lope* y *Calderón, Lessing, Goethe* y *Kleist*, pero difícilmente por *Schiller, Grillparzer y Hebbel*. A partir del romanticismo, un género mixto, la tragicomedia, adquiere mayor importancia. Se había preparado durante mucho tiempo, pero ahora lo exigía una nueva *Weltanschauung*. Tendremos que dedicarle cierta atención: ciertamente no pertenecía al horizonte *de Sócrates*.

La risa forma parte de la vida tanto como el llanto: el juego desenfadado, la broma actuada o narrada, el chiste, el buen humor, el burlarse de ideas erróneas y conductas inapropiadas, el deleite que nos

produce lo inesperado e inesperado que cae en nuestro regazo como un regalo. Innumerables comedias, enraizadas en lo popular, farsas terrenales, travesuras y saturnalias, en grados crecientes de refinamiento pero sin perder el contacto con estas raíces, corresponden a un gusto y una necesidad elementales de entretenimiento por parte de los seres humanos de todas las culturas. Poseen una cierta cualidad de primer plano, una cierta inmanencia: según *Goethe*, el poeta (y esto se aplica particularmente al poeta cómico) necesita "una cierta limitación de buen humor que esté enamorada del mundo material y tras la cual se oculta el Absoluto". Las exigencias que vienen de arriba destruyen ese estado de inocencia y productividad"[29] Pero si, según *Sócrates*, el dramaturgo debe ser competente en ambos géneros, no podemos eludir la cuestión del fondo común de la tragedia y la comedia. No podemos decir que sólo la tragedia abre una perspectiva hacia la trascendencia, mientras que la comedia, en comparación, permanece dentro de las relatividades, subjetividades e ilusiones de la inmanencia. Ya hemos señalado que la comedia está enraizada en la vida del "pueblo" (no en vano los personajes de la comedia, según la definición clásica, pertenecen a las clases bajas). Esto demuestra claramente que la comedia se sustenta, no sólo en los aspectos groseros y terrenales de la vida, sino también en un ingenio maternal que no se ve atenuado por ninguna escolarización del intelecto, en una imaginación que no es meramente animal, sino también espiritual, y que siempre tiene un sentido de la calidad de la vida en su conjunto. Allí donde se acepta directamente y no se le da un tinte ideológico, esta cualidad, que da cabida al elemento cómico y lo justifica, es una aproximación igualmente válida al sentido insondable del "Todo", no menos que la tragedia. Cada una ocupa el lugar que le corresponde junto a la otra, no una dentro de la otra. Está más allá de la competencia del hombre disolver una en la otra o hacer que ambas coincidan. "Hay tiempo para llorar y tiempo para reír; tiempo para lamentarse y tiempo para bailar" (Qo 3:4). Ambos apuntan en la dirección de un Absoluto, pero el hombre no puede ver dónde se cruzan sus líneas en el infinito.

Hemos visto que la categoría intermedia de las tres categorías de lo trágico sigue siendo ambivalente: la reconciliación en un nivel "superior" (ideal, trascendental) de lo que es insoluble en el nivel inmanente puede o bien incluirse en la primera categoría, si este nivel forma parte de una imagen del mundo familiar para el espectador (como la "vida eterna" en el caso de un cristiano que ve una obra de

misterio); o bien incorporarse a la tercera categoría ("tragicismo"), en la que esta trascendencia no consiste más que en la libertad del héroe condenado. Pero hemos establecido que el tragicismo en sentido absoluto (que reduce el Absoluto a una fórmula única) destruye en realidad la tragedia significativa. Bastará, pues, comparar la comedia con la primera y la tercera formas de tragedia.

La comedia, sin duda, debe situarse en el centro de la primera categoría. Se representan las debilidades, limitaciones, rigideces, perversidades humanas, o hay confusiones, contrastes cómicos de situación y trucos jugados por el azar; nos reímos de ellos, aunque inofensivamente,[30] sobre la base de un conocimiento experiencial global de las condiciones "normales" de la vida. Para que nuestra risa sea apropiada, la figura cómica debe aparecer como un tipo, no como un individuo lastimoso; debe exhibir esa rigidez que hace que el tipo no esté en armonía con la naturaleza fluida y orgánica de la vida.[31] Una vez que nos movemos sobre la frontera de lo típico (y la falta de sentimiento con la que es posible tratarlo) a lo psicológico, la comedia misma puede volverse cuestionable. Así ocurre en las grandes obras de *Molière* o en *el Anfitrión de Kleist*(32). Es difícil definir el lugar propio del arte cómico, ya que tiene un pie en la vida real y social y en su mayor parte muestra una tendencia no "desinteresada", mientras que tiene el otro pie en el campo del arte, cuyo objeto, según *Kant*, es la belleza contemplada con deleite desinteresado. Por esta razón, *Kant* deja decididamente lo cómico fuera del recinto sagrado; pero con igual decisión lo infravalora, atribuyendo a la risa sobre temas cómicos un significado meramente fisiológico.(33) Al decir esto, seguramente no hace justicia al contenido espiritual de las comedias de *Aristófanes, Menandro, Terencio, Shakespeare, Calderón, Corneille, Molière* y *Goldoni*. El goce que produce sobre todo la comedia superior es una resonancia fundamental de la existencia, y el espectador puede sentirse en sintonía con ella con la conciencia tranquila.

Pero la pregunta no desaparecerá: ¿Cuál es la relación entre esta esfera de disfrute y el horizonte omnicomprensivo del ser? Del mismo modo que la época moderna ha tendido a elevar a principio universal la dimensión ineludiblemente *trágica* de la vida, existe también una tendencia contraria y afín a hacer de lo *cómico* el principio último y global. En el idealismo filosófico alemán y en el romanticismo poético (contemporáneo) confluyen dos tendencias conectadas: el "yo" y el mundo se subjetivizan, superando *a Kant*, y lo cómico se incluye (en contra de *Kant*) en el ámbito de lo "bello", en el que el sujeto

(absoluto) se enfrenta al "no-yo" y se identifica con él. *Schiller* abre aquí el camino con su discusión sobre el lugar de la comedia: la gente discute sobre el estatus relativo de la tragedia y la comedia; "Si se pregunta simplemente cuál de las dos trata del *objeto* más importante, no cabe duda de que la primera tiene preferencia; pero si la pregunta es, cuál de las dos convoca *al sujeto* más importante, podemos optar por la segunda. En la tragedia mucho depende del objeto, mientras que en la comedia nada depende del objeto y todo del poeta"[35] La misma cuestión de estatus se discute en un fragmento póstumo: "En general podemos decir lo siguiente: la comedia nos pone en una condición superior, la tragedia en una actividad superior. En la comedia nuestra condición es pacífica, clara, libre, desenfadada, no nos sentimos ni activos ni pasivos, somos espectadores, y todo permanece externo a nosotros; ésta es la situación de los dioses, despreocupados de todo lo humano, planeando a voluntad por encima de todo, intocados por el destino y no obligados por ninguna ley."((36) Un punto de vista superior y divino de este tipo, en el que la relación del sujeto con el mundo, la naturaleza y la necesidad fuera simplemente la de un espectador, constituiría la síntesis última y escatológica: "La comedia sería la más perfecta de todas las obras de arte poéticas" (*F. Schlegel*).[3738]) También para *Schelling*, la comedia es "el fruto únicamente de la más alta educación".En *Hegel* volvemos a encontrar el modo de hablar *de Schiller*: "Para *F. Schlegel*, la comedia - la forma suprema de la "poesía universal" romántica y progresista- "posiblemente alcance su objetivo en algún futuro remoto. . cuando la observancia de la regla se convierta en libertad".[40] También *Fichte*, que no tiene gran opinión de la comedia, puede describir la repentina percepción del espíritu del "Todo" como "ingenio positivo" (*Witz*).[41] Para *F. Schlegel*, el "ingenio" es uno con la libertad del "yo" que juega con todo, incluso consigo mismo; equipara explícitamente esta libertad con la "voluntad arbitraria" y el "capricho". *Tieck* se mueve en la dirección de esta obra de arte total pancómica (*Gesamtkunstiverk*), esta "comedia de la humanidad", en sus comedias fantásticas. Lo mismo hace *Brentano* con su *Ponce de León*, que conduce a *Leonce und Lena de Büchner* (influido por *Musset*).[42] *Hebbel* hace los últimos intentos, condenados al fracaso; él también consideraba la cuestión de la comedia como la más importante del drama moderno.[43] Puesto que se supone que el "juego" es el juego del espíritu consigo mismo, el romanticismo ve la dimensión cómica en la confusión ilimitada provocada por la libertad (*Ponce de León*), en la destrucción de la

ilusión teatral, por ejemplo, como el "juego dentro del juego", por el que el teatro se derroca a sí mismo (*Fieck*).[44]

Alternativamente, la comedia se ve en la furia destructiva que expresa la "alegría pura";[45] en tal caso toda la obra se convierte en *bouffonnerie trascendental (F. Schlegel*). En la perspectiva de la filosofía idealista, que de pronto se muestra cercana a la visión budista del mundo, la finitud humana como tal parece cómica, ridícula, grotesca. Así es, no sólo en *Schlegel*, sino también en *Jean Paul*[46] *yHebbel*: "El punto de vista absoluto revela lo finito en su inutilidad. Ya vimos que, en el romanticismo, el hombre se entendía a sí mismo como una marioneta: "El teatro de marionetas es el verdadero teatro cómico" (*Novalis*).(48) "La vida se ha convertido en un mundo de sombras y de noche, y sólo en la otra orilla amanece el día eterno de la existencia real" (*A. W. Schlegel*).(49) Esto no sólo convierte a la comedia en un monólogo solipsista, sino que también la vacía de contenido.

El resultado final del punto de vista idealista y romántico es la identidad dialéctica de la tragedia y la comedia: ambas descansan en la contradicción dentro del sujeto entre lo finito y lo infinito. *Schelling* lo trata explícitamente:[50] la comedia "surge simplemente por la inversión de la tragedia".[51] Su discípulo, *Solger*, sistematiza la idea,[52] por lo que influye en *Hebbel. Hebbel* considera lo humorístico como el "sentimiento de completa contradicción en todas las cosas",(53) la "dicotomía que es consciente de sí misma",[54] lo que retoma un tema anterior de *Tieck*: "Esta identidad de lo cómico y lo trágico (identidad por contradicción o reflejo) nos lleva al mismo punto en el que la tragedia, absolutizada, se había anulado a sí misma. Ahora la comedia hace lo mismo. Esto resulta simplemente de la incapacidad del romanticismo para construir una comedia escenificable sobre esta teoría. Las pocas comedias escenificables, *Minna de Lessing* y *Der zerbrochene Krug de Kleist*, se mantienen alejadas de la especulación y se inscriben en la gran tradición del conflicto genuinamente interpersonal. Los teóricos podían despreciar esa tradición como una mera etapa preliminar, pero seguían añorándola como a una patria perdida, es decir, el espectáculo, cercano a la gente, la tradicional farsa vienesa. Naturalmente, *Schelling* es consciente de que "el principio del drama moderno" se basa en "la mezcla de contrarios, es decir, preeminentemente lo trágico y lo cómico";[56] pero tal mezcla sólo es posible a condición de que lo trágico y lo cómico no se hayan identificado previamente entre sí en el contexto del espíritu absoluto.

No habría sido necesario prestar especial atención a esta evolución

subsidiaria de la historia de la comedia, si no hubiera arrojado luz sobre la "teoría y la forma" atribuidas a "la tragi-comedia moderna"57. Ya hemos visto cuántas capas se encuentran en el concepto "tragedia"(58), y lo mismo ocurre con la comedia. No todas las secuencias dramáticas de la vida, o de la escena, pueden encajarse en estas dos categorías. Muchas obras tocan lo trágico o lo cómico, o ambas cosas, en el transcurso de la acción -de hecho, esto es habitual-, pero tienen su centro de gravedad en otra parte. Los teóricos de la *comédie larmoyante* del siglo XVIII se referían a ella como un tercer tipo. De los siglos XV al XVII fue habitual la tragi-comedia o comi-tragedia (dependiendo de si tenía un final feliz o infeliz, según *Jacob Masen*), una forma mixta. Se basaba en una observación de *Plauto*,(59) justificada históricamente por la forma mixta de las obras medievales, y ofrecía una gran variedad de posibilidades según los criterios que se emplearan.(60) Los partidarios de la estricta distinción clásica se vieron inquietados por el gigantesco ejemplo de *Shakespeare*, que alternaba deliberadamente lo cómico y lo trágico (*Voltaire, Wieland*).61 Hubo precursores aislados, como *Dryden*,(62) pero fue *Lessing*, sobre todo, quien al menos en una ocasión discutió la posible simultaneidad de lo cómico y lo trágico en la "naturaleza de nuestras emociones y facultades del alma".(63) Aquí *Lessing* da un primer paso hacia el sujeto idealista-romántico, en el que ambos aspectos coinciden. Sólo sobre esta base puede concebirse en absoluto la tragicomedia como identidad de lo trágico y lo cómico. Como hemos mostrado, *Schelling* puede proclamar la mezcla de opuestos exaltados como principio del nuevo drama. *A. W. Schlegel* considera que lo tragicómico es la expresión más fiel de la mentalidad del hombre moderno, y esto se repetirá continuamente hasta *Dürrenmatt* e *Ionesco*. En Francia, *Victor Hugo* defendió la idea en el prefacio de su *Cromwell* (1827): para él, el cristianismo, con su doble visión del hombre como cuerpo y alma, los sentidos y el espíritu, es la verdadera fuente de la "*féconde union du type grotesque au type sublime*": como cuerpo, el hombre es cómico; como alma, trágico.64 Y puesto que, desde el punto de vista del idealismo, siempre es posible una inversión total, *E. T. A. Hoffmann* puede decir "que la mayor tragedia debe ser producida por un tipo especial de broma",65 y *Christian Morgenstern* puede decir a continuación que la tragedia es "la forma más elevada de comedia".(67 66) *Harold Pinter* dice que "la mayor seriedad es divertida; incluso la tragedia es divertida", lo que se basa en lo absurdo de toda acción y conducta humana.Esta secuencia de citas demuestra el declive desde

el absoluto idealista que trataba indiferentemente la comedia y la tragedia; la pérdida de la dimensión metafísica pone un signo de interrogación tanto sobre la tragedia como sobre la comedia y conduce a la moderna obliteración de la distinción entre ambas.

Mención especial merece *Sören Kierkegaard*, que se sirvió de la identificación romántica de tragedia y comedia para superarla. Para comprender sus observaciones en *Etapas en el camino de la vida* (1845) y su comentario ulterior en la *Posdata final acientífica* (1846), debemos entender que el "humorista", Frater Taciturnus, está haciendo un "experimento" con un "Quidam" que, a grandes rasgos, se encuentra en la misma situación vital que el propio Kierkegaard: se trata de la pasión de un hombre "éticamente religioso" por una muchacha de naturaleza similar, pero cuyo amor es "estético"; la relación se muestra intrínsecamente imposible y se disuelve. El que lleva a cabo el experimento, sin embargo, se encuentra en un "nivel inferior al que produce" y "descubre y demuestra el superior".[68] Puede alcanzar la identidad romántica; en contraste con Quidam, puede decir de sí mismo: "Las cosas son muy distintas en mi caso, pues me siento, con el mejor ánimo, ante mis cálculos y observo lo cómico y lo trágico al mismo tiempo."[69] Pero en cuanto a Quidam, "él mismo es la unidad de lo cómico y lo trágico; sin embargo, es *más* que la unidad, pues viene *después de* ella."[70] *Kierkegaard* toma como punto de partida la experiencia cotidiana de que, al igual que un hombre tiene dos piernas con las que caminar, la seriedad y el humor, así lo trágico y lo cómico son "extremidades necesarias de la movilidad para el hombre que desea existir en el poder del espíritu." "Para que un hombre camine correctamente debe tener el equilibrio adecuado entre lo cómico y lo trágico"[71]. Ahora bien, hay "muchas situaciones en las que uno no sabe si reír o llorar. Esto es lo tragicómico. . . . En lo cómico-trágico ambos están presentes, y el espíritu que dialécticamente se ha hecho infinito los percibe a ambos, al mismo tiempo, en la misma instancia"[72] Luego viene la significativa afirmación: "El paganismo llega a su apogeo en esa fuerza de espíritu por la que lo cómico y lo trágico se perciben en el mismo instante"[73] De la misma manera, ve en el "humor" un *confinamiento*, un "último límite de lo que pertenece a la religión cristiana", situado fuera de las puertas de ésta[74] O bien es la "especulación" que quiere ir más allá de la fe e introduce así "una confusión general". Sobrepasar este *confinium* es dejar atrás el ámbito tragi-cómico romántico, aunque *Kierkegaard* exprese este paso en las viejas categorías: "El mismo hombre que, con su razón, ve lo cómico,

sufre también lo trágico; de la unidad de lo cómico y lo trágico elige lo trágico."[75] De la unidad idealista de seriedad y humor selecciona la seriedad cristiana; no permitirá que "lo cómico, ligeramente armado, pase de largo ante lo ético en su búsqueda de la atmósfera despreocupada de lo metafísico, pues al revelar la contradicción sólo serviría para provocar la risa".(76) Opta por la distinción cristiana entre lo trágico y lo cómico y deja así atrás la indiferencia romántica.

También aquí *Kierkegaard* sigue siendo la excepción; es soslayado por la corriente "moderna", que se esfuerza por abolir la diferencia y absolutizar la "contradicción de la existencia", con el resultado de que lo trágico y lo cómico coinciden. Incluso el ladrón Karl Moor considera "la colorida lotería de la vida" como "una obra de teatro, hermanos, que os arrancará lágrimas cuando os haga cosquillas en los costados".(77) La comedia *de Büchner* se eleva a un reino desprovisto de aire; desde esta atalaya todo lo cómico y trágico de la tierra parece coincidir. En *el Aníbal de Grabbe*, Escipión el Viejo dice: "Lo trágico es también divertido, y viceversa. A menudo me he reído en una tragedia y casi me he emocionado en las comedias"[78] En varias ocasiones *Thomas Mann* ha sugerido que "el logro del espíritu artístico moderno" consiste en que "ya no reconoce las categorías de lo trágico y lo cómico, es decir, las formas teatrales y los géneros de la tragedia y la comedia, y considera la vida como una tragicomedia"(79) Como ya hemos visto, *Ionesco* habla con la máxima claridad cuando afirma que nunca entendió la distinción entre lo trágico y lo cómico.(80) También niega que ambos elementos puedan formar una síntesis: al rechazarse, criticarse y refutarse mutuamente, cada uno ilumina al otro y crea el equilibrio dinámico, la tensión de la existencia.(.(83) 81) *Bertolt Brecht* encuentra la tragicomedia en *Shakespeare*,(82) en la simultaneidad de lo trágico y lo cómico; se pregunta, por supuesto, si no son precisamente las contradicciones de la existencia las que hacen que el mundo sea transformable*Ionesco* lo niega: el mundo es a la vez insoportable *e* inmutable.[84]

Aquí lo tragicómico surge de la naturaleza de las cosas; en la muy citada introducción de *Hebhel* a su *Trauerspiel in Sizilien* se rige por el tiempo y la situación. "La tragicomedia. . surge allí donde un destino trágico aparece en una forma no trágica: por un lado, por ejemplo, tenemos a un hombre que lucha y va a su ruina, y por otro, en lugar del poder ético autorizado, tenemos un pantano de condiciones insalubres que estrangula a miles de víctimas inocentes. Mucho me temo que mucho de lo que ocurre en la actualidad, por muy

importante que sea, sólo puede presentarse dramáticamente de esta forma"[85] Es *Dürrenmatt*, con su ya citado manifiesto sobre el tema, y no *Brecht*, quien sigue esta línea de pensamiento hasta su conclusión. *Dürrenmatt* generaliza *el* planteamiento *de Hebbel*: "La tragedia presupone la culpa, la necesidad, la gran escala, un horizonte, la responsabilidad. Pero no queda ningún culpable, ningún responsable en nuestro siglo embrollado, en este basurero de la raza blanca. Nadie puede hacer nada al respecto; nadie quería que sucediera. . . . Todo el mundo es arrastrado y acaba empalado en algún pincho"[86]. El mundo moderno carece de forma, pero "la tarea del arte es crear forma, forma concreta". *Dürrenmatt* opina que la tragicomedia,(87) puesto que es una "paradoja de los sentidos", podría convertirse en la forma de algo informe, en el rostro de un mundo sin rostro. Podría ser la comedia la que crea esencialmente la distancia y da lugar así a la tragedia. Pero esta dimensión trágica debe ser auténtica; debe mostrar la alternativa a la desesperación: "Todavía es posible retratar a un ser humano valiente"(88). Así que, después de todo, de este "embrollo" surge el individuo para adoptar una actitud personal y éticamente responsable ante él. En esa medida, "lo cómico" puede "reconocerse como la dimensión peligrosa, reveladora, exigente, moral"(89) -lo que era en *el Rinoceronte de Ionesco- y*, en ese sentido, lo tragicómico sería una forma válida de convocar a la reflexión a las personas de hoy, en su "viaje demencial" sin carné de conducir. Al hacerlo, sin embargo, se habría emancipado de sus orígenes y presupuestos románticos.

Al afirmar lo ético (en *Dürrenmatt* e *Ionesco*, y de manera diferente en *Brecht*)[90] pero rechazar lo metafísico, la tragicomedia se debate entre el desprecio y la acusación a Dios[91] y la aceptación de que el mundo tiene un sentido oculto. Esto crea una inseguridad[92] que hace tanto ruido precisamente porque quiere provocar una respuesta a la cuestión de la existencia. Sin embargo, la actitud exigente y desafiante con respecto a lo metafísico (es decir, a Dios, si es que hay un Dios) es siempre expresión de necedad. Al presuponer un Dios contra el que rebelarse, el *homme révolté* es un necio que no sabe lo que dice ni lo que hace. Y si Dios es un mero tabú que no existe, sólo puede rebelarse contra sí mismo, contra su propio ser, que, en sus estructuras fundamentales, probablemente no sea transformable (como espera *Brecht*) sino idéntico al ser del hombre y del mundo (*Ionesco*).

Al hablar del "ser humano valiente" que aún hoy puede representarse, *Dürrenmatt*, al igual que *Kierkegaard* con su opción a favor de la seriedad ético-religiosa, indica la salida del callejón sin

salida de la teoría dialéctica idealista de la identidad. Ciertamente, podemos admitir que la división clásica del drama en tragedia y comedia es inadecuada y ha sido ampliamente superada por la evolución histórica. No obstante, el fenómeno de lo trágico y lo cómico (en el sentido de *E. Staiger*) sigue encontrándose sin menoscabo en la vida y en su representación poética y, por tanto, en el drama. Si observamos más de cerca una vida humana, a menudo encontramos que los dos aspectos están muy próximos, y que una situación parezca más cómica o más trágica puede ser simplemente una cuestión de iluminación[93]. Puede ser cierto, además, que las condiciones políticas e históricas previas de la comedia pura tradicional estén desapareciendo(94), y sin duda es acertado introducir el concepto de "comedia seria". Concluyamos refiriéndonos a la que debe ser la comedia más sutil y equilibrada de este siglo, *Der Schwierige de Hofmannsthal*. Aquí se nos presenta el momento final de una clase social en vías de desaparición que hoy ya no existe (lo que puede significar que esta obra ya no pueda representarse adecuadamente). Además, el aspecto aparentemente "informe" se traslada al propio héroe, un hombre que, en su forma "difícil", es sin embargo decididamente valiente. Ha visto a través de las cuestiones superficiales de la situación social (compárese su experiencia de guerra) y, con su instinto ético - frente a la falta total de instinto del barón alemán "dominador del mundo" - encuentra su camino a través de todas las confusiones, apoyado por una mujer espiritualmente agradable. Se trata de una resurrección de *la* comedia de *Molière* sobre el carácter y *las costumbres*, ahora sublimada y trasladada a nuestra situación de relaciones sociales en peligro. Es también el florecimiento más natural y delicioso de la vieja tradición cómica vienesa que llega a través de *Grillparzer, Raimund* y *Nestroy*[95]. Este aspecto del "coraje" no puede ser acusado de moralismo aquí más que en las grandes comedias de la escena tradicional.

No sólo en la tragedia, sino también en la comedia, las personas actúan humanamente, es decir, responsablemente, en todas las vicisitudes del destino. De lo contrario, el público no se interesaría. Por eso toda esta reflexión sobre la naturaleza de lo trágico, lo cómico y lo tragicómico se ha situado en este contexto, entre dos preguntas: por un lado, ¿Cómo puede aparecer el Bien en escena si sus criterios últimos parecen escabullirse? Y, por otra, ¿cómo puede convertirse el escenario (como debe ser) en un lugar donde se emite un veredicto, un lugar de juicio?

c. Derecho y juicio

Drama significa acción, y la acción humana se rige por un objetivo considerado deseable, por lo que le parece correcto al agente en su situación. El concepto de "derecho" implica el de "sentido", y si lo perseguimos "enérgicamente, nos lleva sin cesar y no descansará hasta que encuentre algún sentido último a la existencia". No descansará hasta que todo se reúna en una sola idea, apunte hacia ella y se vuelva perfectamente claro y transparente a su luz". En esa medida, el poeta (que al fin y al cabo es "Dios Padre para sus personajes") es como "el juez al que se somete un caso para que lo juzgue" y que selecciona el material para que "le ayude a llegar a un veredicto justo". "Así pues, el drama tiende, por sí mismo, a la forma externa del proceso judicial" (*E. Staiger*)[1]. La mayoría de los grandes dramaturgos han utilizado esta forma al menos una vez, a menudo de forma bastante explícita y a menudo por alusión, por ejemplo, los tres dramaturgos clásicos griegos, *Aristófanes, Menandro (Epitrepontes), Shakespeare, Corneille, Calderón, Goethe (Götz), Kleist, Gogol, Brecht (Lukullus, The Caucasian Chalk Circle*) y muchos otros. Pero lo decisivo no es esta aclaración externa, sino el hecho de que cada obra incita al espectador a tomar una decisión sobre si, en este curso concreto de los acontecimientos, se ha hecho lo correcto; o si (que viene a ser lo mismo, puesto que la atención se centra en ello) *no* se ha hecho.

Lo que acabamos de decir va más allá de la cuestión de si el teatro debe o no tener necesariamente una tendencia política, o al menos ética, y de si su alcance es restringido (a la manera de la Ilustración) si se considera como un escenario "moral" con objetivos primordialmente educativos. Sabemos que el teatro se "moralizó" (como se desprende de la forma en que los aristotélicos *eleos y phobos* - "terror" y "dolor"- se reconstruyeron como "piedad" y "miedo") y que esto tuvo un efecto de retroalimentación en la interpretación de las grandes tragedias griegas, provocando finalmente una vehemente protesta contra ese tratamiento erróneo.[2] *Aristóteles*, se decía, había prescrito que el héroe trágico no debía ser completamente sabio, sino falible como nosotros ("o algo mejor, pero no peor"); no debía ser un villano, pues entonces su castigo no suscitaría *eleos* ni *phobos*, sino que debía caer en la desgracia como alguien "que no lo merecía" (*anaxios*); esto debe ocurrir como resultado de alguna *hamartia -que* debe traducirse, no como "culpa" o "pecado", sino como "error", una "actitud defectuosa", incluso un "gran error" (*hamartia megale*).[3] En algunas de las mayores tragedias no se puede demostrar que este error sea un pecado

subjetivo; así en los casos de Edipo o Antígona, por ejemplo, pero también con Orestes, que mata a su madre por orden expresa del dios Apolo. Sus situaciones o hechos son terribles, objetivamente hablando, pero ellos mismos no son subjetivamente culpables, razón por la cual el tribunal declara inocente a Orestes; sin embargo, no es "perdonado como un pecador cristiano".[4] "El objetivo de la tragedia antigua no es simplemente *no* la llamada justicia poética: en realidad la excluye. Por eso es profundamente diferente de otras formas del drama que surgieron más tarde en Occidente"[5].

Esto pasa por alto un hecho, a saber, que los pueblos de las primeras civilizaciones no distinguen claramente entre culpa objetiva y subjetiva. Esto está claro en el Antiguo Testamento, hasta el cambio que se produce en Ezequiel 18: el destino del individuo puede verse escalonado por algún mal objetivo general debido a la culpa de generaciones anteriores o incluso simplemente por una "mancilla" de la tierra (el miasma en *Edipo* y *Antígona*; compárese Dt 21:1ss.). Edipo y su hija Antígona se sitúan en el contexto objetivo de la culpa de la dinastía de los Labdákidas, del mismo modo que Orestes y Elektra se sitúan en un contexto análogo de culpa de la casa de los Atridas. El trasfondo de todas las tragedias antiguas es algún *dique* que a menudo va más allá del horizonte humano. Como en las trilogías de *Esquilo* (la *Oresteia, Prometeo* y las *Danaides*), este *dique* sólo surge a través de la introducción de una dicotomía mítica; o, como en el juicio de las *Euménides*, a través de un acontecimiento profundamente significativo de institución por el que la ley divina pasa a aplicarse también a la tierra. En las tragedias de *Sófocles* se hace hincapié en la cualidad oculta e ineluctable de la justicia divina: esencialmente, el hombre es el sufridor de esta justicia divina (*Elektra, Deianeira*), pero a menudo se muestra que también tiene una culpa subjetiva, la *arrogancia*, que debe ser expiada por alguna pena impuesta por los dioses. Así, en *Aias*, el héroe pone fin a su desgracia muriendo. Aparte de esto, en el caso de ambos dramaturgos trágicos, se aplican ciertos derechos humanos inalienables, como el derecho de santuario y el derecho de sepultura, que también influyen en el progreso y el objetivo de la acción. En *Eurípides*, la norma general y objetiva de la conducta correcta se vuelve cuestionable: los dioses pueden empujar a los seres humanos a una culpabilidad en la que perecerían, de no ser por alguna intervención fortuita desde arriba. Esto queda claro en *Orestes*: mientras que en *Esquilo* es absuelto por un tribunal justo, aquí, por el contrario, es condenado por los argivos,[6] no protegido por Menelao, y

llevado a actos desesperados (toma de rehenes) de los que el dios le salva en el último momento. También en *Heracles* y en *Ion*, la cuestión de lo que es verdaderamente justo se plantea con profundo escepticismo: en *Ion* se acepta que la solución propuesta por el dios puede implicar un engaño. *En las Troyanas, Eurípides* es bastante inequívoco: se trata de un caso de injusticia flagrante. La tragedia cuestiona los criterios fundamentales de la justicia; el hecho de que la cuestión esté cada vez más abierta no significa que no se plantee.

La comedia tiene una tarea más fácil. En *Aristófanes* se inclina en una dirección socio-ética. Lo hace con tanta audacia que el poeta se jacta abiertamente de su atrevimiento: "No es de extrañar que los confederados. Se compara con Hércules, limpiando los establos de Augías de la polis. En la debacle de la Guerra del Peloponeso escribe tres comedias por la paz: *Los Acarnienses*, en la que un astuto campesino ático da con la idea de concluir una paz por separado con Esparta, despreciando a los militaristas; *Lisístrata*, que pone su contenido lascivo al servicio de la paz; y *Eirene*, en la que la gente (en un gigantesco escarabajo pelotero volador) busca la paz en el cielo y, al no encontrarla, acaba sacándola de un profundo agujero lleno de piedras con cuerdas y molinetes. Aún más atrevidos son los ataques directos contra el antiguo curtidor gobernante, Kleon, y sus poderosos ayudantes Demóstenes y Nikias en los *Caballeros*, contra los perniciosos nuevos métodos legales de Kleon y el gusto general por las denuncias y los litigios (en las *Avispas* y al principio de los *Pájaros*). La desigualdad social y las penurias materiales son el tema de *las Ekklesiazousae* (que, sin embargo, llevan las contramedidas a extremos absurdos); *Plutón* se ocupa de la injusta distribución de la riqueza; *las Nubes*, de la educación de las nuevas generaciones (aquí Sócrates aparece como sofista, comprensiblemente para alguien rígidamente aferrado a la tradición); y el final de las *Ranas*, del bien común. El poeta plantea también la cuestión de la posición de la mujer en estas obras, y también en *las Thesmophoriazousae*. Es significativo que, en el fondo, este dramaturgo a menudo tan licencioso y frívolo trate siempre el tema de la justicia (como *Molière* o incluso *Nestroy* más tarde), cuyo símbolo es el frecuente motivo del tribunal de arbitraje. Así, en *los Caballeros*, el tribunal debe decidir quién es más ruin, Kleon o el vendedor de salchichas; en *las Avispas*, la propia práctica jurídica ateniense es llevada al estrado del poeta (con la espléndida parodia del juicio de los perros); y en *las Ranas*, Dionisos, habiendo descendido a los infiernos, se convierte personalmente en el juez que

pone en la balanza los versos de *Esquilo* y *Eurípides*: ¿Cuál de los dos poetas contribuye más al bien común? También en las *Nubes*, el debate sofista entre *el logos dikaios* y el *logos adikos* es naturalmente una escena de juicio.

Era necesario dedicar algún tiempo al mundo antiguo para contrarrestar un doble prejuicio. Por un lado se decía que la moralización del drama era una innovación postclásica (estoicismo,[8] *Séneca*, cristianismo), y por otro que la cuestión de lo "correcto", de la justicia, era idéntica a la cuestión de la moral. Si bien no podemos negar la dimensión ética en *la Poética de Aristóteles*[9], lo que él entiende por "noble" en la tragedia va más allá de lo que es moral en sentido estricto y se dirige hacia un concepto más omnicomprensivo (trascendental) de lo correcto o del Bien. Es cierto que, desde la perspectiva de la pregunta *de Eurípides* (y había escuchado a *Sócrates*) la cuestión de la responsabilidad personal adquiere una urgencia en la filosofía platónica y estoica, y sobre todo en el cristianismo, que no había exhibido en la tragedia antigua. Así, puede surgir la impresión de que toda la tragedia postclásica está alejada de sus orígenes por el moralismo. Esta opinión carece de los matices necesarios. También el cristianismo conoce una situación mundial omnicomprensiva que tiene algo que ver con el fenómeno de la culpa y, por tanto, con la culpa del individuo: el individuo es solidario con todos los demás hombres culpables; su culpa y su expiación no pueden aislarse nítidamente del destino humano común. El único Juez del mundo reconocido por el cristianismo es Aquel que expresó su solidaridad con todos los pecadores, aunque él mismo era inocente, y que no podía proclamar su verdad de otro modo que sufriendo la muerte de un criminal. En *Shakespeare -especialmente* en *Hamlet*, que no puede hacer frente a un mundo que está "fuera de sí" más que muriendo- y en *Racine* (donde el jansenismo saca a la luz la culpa del mundo), en el complejo destino-providencia *de Calderón*, e incluso en una tragedia pura no cristiana como *la Pentesilea de Kleist*, percibimos algo parecido a la tragedia antigua[(10).]

Sin embargo, como hemos dicho, en el ambiente cristiano la responsabilidad personal pasa a un primer plano y, por otra parte, las normas éticas adquieren un perfil tan claro a partir de la revelación que el drama serio -no el tipo de comedia que sólo pretende entretener[(11)]- puede atreverse a mostrar en escena escenas reales de la corte, pre o postfiguraciones, por así decirlo, de ese "Juicio Final" que era la realidad última que iluminaba el juego cristiano en la Edad

Media.[12] Es difícil saber hasta qué punto los poetas eran conscientes de que (como observaba *Ibsen*) ejercer su oficio es celebrar un "día del juicio" sobre sí mismos. *Shakespeare*, el autor de *Hamlet*, lo sabía, al igual que *Calderón*, que escribió *La vida es sueño*. Otros simplemente miran de frente a una justicia que debe ser restablecida a toda costa. Así, en el drama cristiano no puede haber tragedias de pura venganza, como *la Tragedia española de Kyd*, cuya totalidad se representa ante dos espectadores invisibles: el fantasma del asesinado Andreas, sediento de retribución, y el fantasma de la venganza, que le asegura, de acto en acto, que pronto se le concederá su deseo. A cada minuto oímos las palabras "venganza", "némesis" y "retribución". Y aunque, en el prólogo y al final de la obra, el mundo de los muertos está pintado con los antiguos colores de los infiernos, lo que se quiere decir es "la tragedia eterna" del infierno cristiano. Es una usurpación del "Juicio Final": en la escena final, el fantasma de Andreas dice: "Oh dulce venganza, déjame ser juez y condenarlos al dolor eterno". El juicio se hace presente de otra manera si aparece en escena alguna autoridad acreditada para representar y ejercer la justicia divina. En *Esquilo* era la propia Atenea. *En Hamlet*, es el padre del héroe, que languidece en el purgatorio y pide castigo no tanto por su propia cuenta como en nombre del reino del más allá. *En la Tragedia Española*, el rey es el representante de Dios: mediante un juicio severo en el que no tiene cabida la misericordia, puede devolver al mundo, que está descoyuntado, a su alineación correcta. Basten algunos ejemplos: en *Las tres justicias en una, de Calderón*, el rey no se resigna a creer que un hijo haya golpeado las orejas de su padre. Disfrazado, va a ver a la madre, Blanca, y se entera de que el supuesto hijo no es suyo, sino de su hermana, Laura, y de otro hombre, el juez Mendo, que no se casó con la chica desflorada, sino que la dejó en la estacada. Según el principio de que la culpa secreta debe expiarse en secreto, el propio rey estrangula al hijo en prisión antes de que sus parientes puedan liberarlo. De este modo, la ofensa del hijo a su padre, la infidelidad de Mendo hacia Laura y el engaño de Blanca a su marido quedan expiados. El mismo principio se aplica en *A secreto agravis secreta venganza* y también en *Un castigo en tres venganzas*, donde un duque de Borgoña se entera de que entre sus cuatro consejeros hay un traidor que ha desterrado a tres inocentes; Más tarde se da cuenta de que el traidor es el único consejero que queda; lo mata, y éste, moribundo, confiesa su triple culpa, que queda expiada por el único castigo. En *La niña de Gómez Arias*, el héroe epónimo ha entregado tres veces a su

amante, Dorotea, a un monstruo inhumano cada vez que se ha cansado de ella; la reina Isabel lo condena a muerte aunque Dorotea pide clemencia en su nombre.

En este caso, el juicio lo dictan los reyes, que son representantes de Dios. Algo parecido hay que decir del duque *de Medida por medida de Shakespeare*, que es una alegoría transparente de Dios, que al principio observa el mundo de incógnito y luego emerge visiblemente para juzgarlo. El hecho de que en este caso se perdone a la mayoría es algo sobre lo que tendremos que volver. *En la* aterradora obra de *Lope de Vega El castigo sin venganza*, el duque de Ferrara castiga a su joven segunda esposa y a su hijo, entre los que ha surgido una relación, no para vengarse, sino para que expíen su agravio mediante la penitencia. Muestra a la desprevenida duquesa el documento que prueba su adulterio; ella se desmaya, él la ata a una silla y la amordaza para ahogar sus gritos, luego la cubre con una sábana y llama a su hijo para que atraviese con su espada a la traidora velada. Federico obedece tras algunas vacilaciones, luego levanta la sábana, retrocede horrorizado y es abatido por los guardias.[13] Descendiendo en la escala de clases llegamos a una obra importante, *el Alcalde de Zamalea de Calderón*, en la que el poeta completa magistralmente un borrador inacabado *de Lope*. Aquí Crespo, el rico campesino, acaba de ser nombrado juez del pueblo cuando el capitán Álvaro de Ataide, que se ha alojado con él, viola a su hija y se niega a casarse con ella. Primero, el padre se arrodilla ante el culpable y suplica como un hombre (*"como un hombre no más"*) la restitución del honor de su hija. Luego, al no obtener más que burlas, mete al capitán en la cárcel sin tener en cuenta su alta alcurnia y el hecho de que está sometido a la justicia militar. El general, que en vano exige el regreso del capitán, manda incendiar la aldea. El rey, que pasaba por allí, da la razón a Crespo, pero exige que se libere al prisionero. Sin embargo, al abrir la cárcel, el capitán aparece estrangulado. Crespo se defiende así: "La justicia del reino, aunque tiene un solo cuerpo, tiene muchas manos". El rey le confirma en su cargo de por vida.[14] Esta obra no tiene nada que ver con la revuelta de las clases bajas contra las altas; la frontera en la que se sitúa la trama es aceptable para los españoles porque aprueban la restauración privada del honor lesionado, como vemos en numerosas obras, que a nosotros nos parecería intolerable. Así, en *Un médico de su honra* (reelaboración de *la* obra homónima *de Lope de Vega*), *Calderón* hace que un marido mate a su mujer por una mera sospecha (infundada). Del mismo modo, en *El pintor de su propia vergüenza*, un

marido considera culpable a su mujer basándose en pruebas falsas. *Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Rojas* y otros trataron el mismo tema. En esta forma radical constituye una especialidad española.

En el nivel más bajo, como ya señalamos en el capítulo sobre la muerte, encontramos al héroe juzgándose a sí mismo. Así es como terminan innumerables tragedias: un hombre no encuentra otra forma de restablecer el equilibrio de la justicia que a través de su propia muerte. Hay una cadena ininterrumpida de obras de este tipo, desde *Ay*, pasando por *Otelo* y *Antonio y Cleopatra*, hasta *Die Braut von Messina, Pentesilea, Safo*, etcétera. De vez en cuando, un camino (cristiano) conduce fuera de esta auto-sentencia, como en *El poder de las tinieblas de Tolstoi*, donde Nikita, abrumado por el peso de su culpa, quiere ahorcarse, pero el borracho, Dimitritch, le muestra que un hombre no tiene por qué temer a otros seres humanos; resuelve confesar y se entrega. Condenarse a sí mismo es un intento desesperado de curar por sí mismo un orden mundial violado. El ladrón, Karl Moor, sabe que este intento es insensato, él que "soñaba que podía embellecer el mundo mediante atrocidades y mantener las leyes mediante la anarquía. Lo llamaba venganza y justicia. . . . Ten piedad, ten piedad del muchacho que quiso usurpar *tu* autoridad: la venganza es sólo tuya". Sabe que se requiere un sacrificio, pero se niega a considerar "un pecado mortal" como "el antídoto de los pecados mortales" y se entrega libremente a la ley.

¿Puede el juicio humano ser algo más que un mal necesario? ¿Puede ser algo más que un símbolo indispensable para la existencia de un orden superior de justicia, una aproximación que, en aras del bien público, mantiene un orden moral sin el cual ningún pueblo puede vivir? Sin duda, no puede pretender emitir juicio alguno sobre la conciencia más íntima del culpable y, puesto que todo tribunal está compuesto por culpables, ¿no debe el juicio humano someterse a un tribunal invisible y superior? Si el drama es necesariamente un juicio, el propio dramaturgo debe someterse a él. "Este ethos de autoacusación, de autorrechazo, es lo único que capacita al autor para criticar al mundo. Así como, aquí y ahora, él y todos sus personajes están ante el juez, así también el mundo estará un día ante él. En su esencia profunda, el escenario es un tribunal. . . . Todo drama conduce al Día del Juicio"[15] Es difícil para el dramaturgo estar a la altura de esta exigencia. ¿Lo hace *Bertolt Brecht* cuando, en sus obras sobre el tema de la justicia, adopta el punto de vista del programa absoluto sin

temor a ser juzgado por él, por ejemplo, en el *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), que pide que se aplique la "crueldad" a los fracasados, en la *Massnahme* (1930), en el *Jasager*, en *Simone Machard*, en *Das Verhör des Lukullus* (1939; más tarde *Die Verurteilung des Lukullus*), donde el tribunal considera que el gran general es demasiado fácil y lo condena al vacío? Sólo en *El círculo de tiza del Cáucaso* (1944-1945*) Brecht* retrata a un juez débil, venal, pero en última instancia humillado, capaz de emitir intuitivamente el juicio correcto.

El tema del juicio defectuoso y falible es un correctivo necesario a nuestro primer tema (el juicio como representación de la justicia absoluta). Dos de las mejores comedias del siglo XIX son *Der zerhrochene Krug* (1811)*, de Kleist*, y *El inspector general* (1836)*, de Gogol*. En ambos casos, el engaño practicado por el juez corrupto tiene lugar ante una autoridad jurídica superior: en *Kleist* se produce en presencia del juez Walter, que preside los embrollos y autoinculpaciones cada vez más desesperados del juez Adam; en *Gogol* tiene lugar en presencia del verdadero inspector general, aún invisible (pero conocido por el público), que se materializa en el escenario en la escena final. Una tercera obra crítica con el juicio es la magistral *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1949)*, de Ugo Betti*, que revela la falibilidad de la justicia en todas las situaciones problemáticas. Todos los jueces se ven afectados (buscan al "culpable", pero ninguno de ellos puede decir que ellos mismos no son culpables) y algunas personas se ven afectadas más particularmente. Cust, el culpable, acusa al anciano presidente, llevándole a él y a su hija a la muerte, mientras que el juez mayor, Croz, moribundo, se acusa a sí mismo de culpabilidad -pero en broma, pues no cree en ninguna justicia-; Cust, elegido ahora nuevo presidente, no puede soportar la idea de que ya no queda nada de la verdad, de la diferencia entre el bien y el mal, y se acusa a sí mismo.[16]

Las grandes tragedias son testigos de la fragilidad de la justicia humana. En *Shakespeare*, una especie de maldición hereditaria se aferra a la sucesión real inglesa a causa de la condena fraudulenta de Ricardo II. Por no hablar de los dramas martiriales barrocos. ¿Qué clase de juicio emite Isabel en *María Estuardo de Schiller*? ¿O qué decir del veredicto sobre Juana de Arco en muchas obras, hasta *Péguy, Shaw* y *Brecht*? En este punto, sin embargo, debemos plantear otro tema de más peso, que conduce directamente al corazón de la teología: ¿Qué decir de la divertida escena del juicio en *El mercader de Venecia de Shakespeare*, cuando Porcia, disfrazada de juez, lleva de las narices al

judío Shylock? ¿Quién no se conmueve con el discurso de Porcia sobre esa misericordia que es más que justicia, que es del Nuevo Testamento, que ha traspasado el umbral de la letra y de la rígida ley a la que se aferra Shylock? Quién no se siente elevado por la música que sostiene toda la obra, mientras que el judío es "El hombre que no tiene música en sí mismo" (V, 1). Se podría ir más lejos: ¿quién no ve que *Shakespeare*, influido por *el Judío de Malta de Marlowe*, que presentaba a este último como un simple monstruo, intenta sacar matices psicológicos del personaje? Pero, ¿no hace esto que la cuestión sea aún más embarazosa? Pues ahora no se trata sólo del gusto de la época, sino de justificarlo. La dureza de Shylock al exigir su "libra igual / de tu hermosa carne, para cortarla y tomarla / en la parte de tu cuerpo que me plazca" si no recupera en tres meses el dinero que ha prestado a Antonio, esta dureza la describe como el resultado de la dureza de sus oponentes cristianos.

Shylock: Signior Antonio, muchas veces y a menudo,
en el Rialto, me has calificado
Sobre mi dinero y mis usos:
Aún así lo he soportado con un paciente encogimiento de hombros;
Porque la suficiencia es la insignia de toda nuestra tribu:
Me llamáis infiel, perro degollador,
y escupís sobre mi gabardina judía,
Y todo por usar lo que es mío.
Bien, entonces, ahora parece que necesitas mi ayuda:
Id, pues; venid a mí, y decidme,
Shylock, quisiéramos tener dinero: tú lo dices;
Tú, que vaciaste tu rheum sobre mi barba,
y me pisas como desprecias a un extraño...
en tu umbral. . . .
Antonio: Si quieres prestar este dinero, no lo prestes
Como a tus amigos (pues ¿cuándo tomó la amistad
una raza por el metal estéril de su amigo?)
Más bien préstalo a tu enemigo,
Quien si rompe, tu puedes con mejor cara
Exigir el castigo. . . .
Shylock: Oh padre Abraham, lo que son estos cristianos,
cuyo duro trato les enseña a sospechar
de los pensamientos de los demás. (I, 3).

Y más adelante: "Si un judío agravia a un cristiano, ¿cuál es su humildad? La venganza. Si un cristiano agravia a un judío, ¿cuál debe ser su sufrimiento por el ejemplo cristiano? Pues, venganza. La villanía que me enseñes la ejecutaré. . ." (Ill, 1). Y de nuevo, a Antonio: "Me llamas perro antes de tener causa: / Pero, ya que soy perro, cuidado con mis colmillos" (III, 3). Qué decir del conmovedor discurso: "La cualidad de la misericordia no se tensa. .", destinado a ablandar a Shylock, sobre todo porque inmediatamente después, cuando el judío ha sido burlado, Porcia se muestra satánicamente cruel. Cuando sus bienes son confiscados, tiene que implorar la misericordia del dux por su vida. Dux: "Para que veas la diferencia de nuestro espíritu, / te perdono la vida". Antonio también sugiere "que por este favor, / se haga cristiano en breve" (IV, 1). El acto final muestra a los amantes en la dicha de Belmont.

Esta obra insoportable es un caso extremo de los problemas que entraña la justicia terrenal. *El Nathan der Weise de Lessing* intentó arreglar algunas cosas, pero a un nivel que ni quiere ni puede abordar la cuestión teológica (y no meramente histórica) entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. De todos modos, es bueno que *Shakespeare* haya retratado con tanta crudeza el oscurecimiento del bien y del mal; nos previene contra toda simplificación, contra la transposición de la justicia absoluta a las relaciones entre los seres humanos. "No juzguéis, para que no seáis juzgados".

Dicho esto, se nos sigue ordenando reconocer el árbol por sus frutos, cultivar el discernimiento de los espíritus. El mensaje cristiano, que llama a perdonar el amor setenta veces siete en un solo día, también conoce un límite; en este límite hay que dejar que Dios ejecute el juicio. Hay un residuo irreductible que podemos llamar "Judas". Y en el clásico "drama de la justicia" existe el axioma de que un traidor o un asesino a sueldo no puede reclamar su pago. El axioma es una especie de mínimo, inadecuado y simbólico, que muestra que la justicia absoluta brilla a través de la justicia terrenal.

En Calderón, el príncipe Segismundo expresa el principio: "El traidor no es requerido una vez hecha la traición" (en la escena final, cuando un soldado que le rescató de la cárcel durante una rebelión busca una recompensa). Lo mismo ocurre en la *Gran Zenobia*, cuando habla con Livio en el segundo acto, y de nuevo en la escena final, cuando Livio e Irene, que, disfrazados de campesinos, pretendían asesinar al emperador Aureliano, son condenados por el nuevo emperador: "Poned rápidamente las cabezas de estos dos campesinos en dos

postes". Lo mismo encontramos en *Marlowe* cuando, tras el espantoso asesinato del rey Eduardo II, el asesino, Lightborn, se jacta de su hazaña y recibe su "recompensa": muere apuñalado (V, 5). También en *Shakespeare*, cuando los asesinos a sueldo de Ricardo II exigen su pago a Bolingbroke, insistiendo en que actuaron por orden suya, se les da esta respuesta:

No aman veneno que hacen necesidad de veneno,
Yo tampoco, aunque deseé su muerte,
Odio al asesino, lo amo asesinado.
La culpa de la conciencia toma por tu trabajo,
Pero ni mi buena palabra ni el favor principesco:
Con Caín ve a vagar por la sombra de la noche,
Y nunca muestres tu cabeza ni de día ni de noche (V, 6).

Lo mismo ocurre en *Corneille*: Perpenna, que ha matado a Sertorio, anuncia el logro a Pompeyo: ha establecido la paz y le ha librado del amante de su esposa; pero por sus penas es enviado a la muerte como "traidor" (*Sertorio*, V, 6-7). César actúa de forma similar cuando el rey Ptolomeo le ofrece la cabeza de Pompeyo; él se salva por Cleopatra, pero sus compañeros conspiradores son asesinados y él mismo se ahoga (*Pompeyo*, III, 2). Otro tema similar recorre las obras: los hombres que han violado a una muchacha son obligados por la ley a casarse con ella y luego son ahorcados o decapitados. Así se lee en la cuadragésima séptima *novela* de *Masuccio*, que sirvió de original *al Juez de Zamalea de Lope de Vega*; en *Masuccio* los dos culpables son ahorcados, en *Lope* decapitados. Lo mismo *ocurre en La niña de Gómez Arias de Calderón*[17] y al final de *Medida por medida de Shakespeare*, donde el rey perdona a todos menos a Lucio, que se burló de la majestad del rey: se proclamará por toda Viena:

Si alguna mujer es agraviada por este tipo lascivo...
Como le he oído jurar a él mismo hay una
A la que engendró, que aparezca,
Y se casará con ella: los esponsales terminados
Que sea azotado y ahorcado (V, 1).

Excurso: Shakespeare y el perdón

El "derecho" es el objetivo de la acción humana. Este "derecho" puede ser la justicia que intenta equilibrar las cuentas, pero también puede ir más allá. En el mundo d.C., en lo que hemos llamado la

"postfiguración" del evangelio, la posibilidad de permitir que la misericordia ocupe el lugar de la justicia (una posibilidad universalmente humana, que ya se encontraba en el mundo antiguo en el concepto de "santuario") puede convertirse en un tema dramático de primer orden que, además, trae motivos antiguos a la luz más brillante del cristianismo. Así ocurre *en Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1643*) de Corneille*, donde Octavio perdona a sus consejeros que han conspirado contra él.(1) Ya hemos encontrado una representación puramente cristiana en *Genoveva de Hebbel*; pero también podríamos citar el final de *Kabale und Liebe de Schiller, Prinz von Homburg de Kleist* y muchas ideas en *Grillparzer*, que conduce a sus héroes a la misericordia a través de la severidad del juicio, y finalmente está la remodelación de *Goethe* del tema de Fausto.2 El motivo de la misericordia aparece por doquier, incluso en la dramaturgia española, cuya preocupación por la justicia roza a menudo el fanatismo; lo encontramos en *El valiente justiciero, de Moreto*, por citar sólo un ejemplo, donde doña Leonor suplica al rey (III, 1) en un discurso que ensalza la misericordia como la joya más brillante de la justicia, tanto más cuanto que el rey es "imagen de Dios" y "la misericordia eleva la justicia al cielo".

Pero el verdadero dramaturgo del perdón es y sigue siendo *Shakespeare*. La transición de la justicia igualadora a la misericordia es una de las fuerzas motrices más íntimas de su arte. Una única tragedia de venganza, *Tito Atidrónico*, permanece dentro de la esfera de la justicia; está evidentemente construida deliberadamente como tal bajo la influencia directa de *Kyd* y *Séneca*. Como en *Kyd*, tenemos una figura -en este caso la malvada Emptess Tamora- que es la personificación de la "Venganza, enviada desde el reino infernal", y sus dos hijos se presentan al supuestamente loco Titus como "Rapine y Murder" (V, 2). Tito, desesperado por el agravio sufrido, había querido escarbar en el reino de Plutón y hacer surgir la justicia; ahora se dirige al cielo:

Y, sith no hay justicia en la tierra ni en el infierno,
Solicitaremos al cielo y conmoveremos a los dioses
Para que descienda la Justicia tor a descargar nuestros males (IV, 3).

Pero incluso en la reelaboración *del Hamlet de Kyd* (que, sin duda, también se construyó como una tragedia de venganza), *Shakespeare* toma un rumbo bastante diferente, como en *Coriolanus*.

Si quisiéramos dividir la obra *de Shakespeare* en periodos con

respecto al tema del perdón (perdón, misericordia, indulgencia, gracia), surgiría el siguiente esquema. En el primer periodo se hace hincapié en la misericordia y la gracia que proceden de los seres humanos; así en *Dos caballeros de Verona*, las obras reales y hasta *Bien está lo que bien acaba* y *Medida por medida*. En el segundo periodo, el de las grandes tragedias, el tema tecede, aunque sigue presente en *El rey Lear, Macbeth, Antonio y Cleopatra, Timón de Atenas* y, sobre todo, en *Coriolano*; de hecho, ninguna de las tragedias carece de alguna perspectiva conciliadora. En el último período, el de los llamados "romances", domina por completo; aquí el perdón humano se vuelve tan transparente, revelando la cualidad subyacente de la gracia en el Ser como tal, que ocasionalmente (en *Pericles*) se impone la acción de gracias: no hay nada más que perdonar. Al mismo tiempo, el poeta es consciente del coste del perdón, que es una especie de milagro en nuestra vida; de hecho, debe ser una rareza para que surta todo su efecto. Esto se expresa en *Medida por medida*[3] , que lleva en su título el concepto de justicia del Antiguo Testamento: muerte por muerte, amor por amor, odio por odio, semejante por semejante, medida por medida; pero toda su fuerza reside en que va más allá de este nivel. Todo depende de esta carestía; es esto lo que da peso al tema, más que las frecuentes referencias del poeta a la cualidad transitoria, onírica y escénica[4] de la existencia, que parecería implicar que la justicia, por así decirlo, no vale la pena(5).

Comenzamos con las historias. *Ricardo II* se abre con la disputa entre Bolingbroke y el duque de Norfolk, en la que el rey aboga por la reconciliación mutua: "Olvida, perdona; concluye, y ponte de acuerdo" (I, 1), pero luego, cuando la pareja se muestra irreconciliable, sella su propio destino desterrándolos a ambos. Cuando Bolingbroke regresa y le derriba del trono, obligándole a abdicar, Ricardo, soliloquio sobre su miseria, tiene estas palabras para el nuevo rey: "¡Dios perdone todos los juramentos que me son rotos! / ¡Dios guarde intactos todos los votos que te juran!. . . Dios salve al rey Enrique, dice el desquiciado Ricardo, / ¡y le envíe muchos años de días soleados!". (IV, 1). Sin embargo, el primer gran pasaje sobre el perdón se encuentra en una trama subsidiaria: Aumerle quiere matar al nuevo rey, y el padre, el duque de York, quiere actuar contra el hijo, pero la duquesa suplica al rey que le perdone; la palabra *perdón* aparece dieciséis veces en pocos versos:

Duquesa: Di primero "perdón", y después "levántate".

Y si yo fuera tu nodriza, tu lengua para enseñar,
"Perdon" deberia ser la primera palabra de tu discurso.
Nunca he deseado oír una palabra hasta ahora;
Di "perdón", rey; que la piedad te enseñe cómo:
La palabra es corta, pero no tan corta como dulce;
No hay palabra como "perdón" para las bocas de los reyes.

York: Habla en francés, rey; di *pardonne-moi*.

Duquesa: ¿Enseñas el perdón a destruir?
Ah, mi agrio esposo, mi duro señor,
que pones la palabra contra la palabra.
Habla 'perdon' como es corriente en nuestra tierra; . .
O en tu corazón lastimero planta tu oído;
Que al oír cómo nuestras quejas y oraciones penetran,
la piedad te mueva a recitar "perdón".

Boling: Buena tía, de pie.

Duquesa: Yo no demando para estar de pie;
El perdón es todo el pleito que tengo entre manos.

Boling: Lo perdono, como Dios me perdonará a mí.

Duquesa: ¡Oh, feliz ventaja de una rodilla arrodillada!
Sin embargo, estoy enferma de miedo: dilo otra vez;
Decir dos veces "perdón" no perdona a dos,
pero hace un perdon fuerte.

Boling: Con todo mi corazón
Le perdono.

Duquesa: Un dios en la tierra eres (V, 3).

A través de un tercero, *Enrique IV* ofrece a los rebeldes Percy, Worcester y Douglas "perdón absoluto para vosotros mismos" (parte 1, IV, 3). Sólo cuando éste ha sido rechazado debe enviar a la muerte a los que han sobrevivido a la matanza: "¡Malvado Worcester! ¿No os enviamos gracia, / perdón y términos de amor a todos vosotros? / ¿Y quieres tú volver en contra nuestras ofertas?" (V, 5). A su hijo, *Enrique V*, le resulta imposible permitir que prevalezca la misericordia en el caso de los traidores Scroop, Cambridge y Grey; el poeta lo motiva cuidadosamente. El rey quiere liberar a un hombre que le ha despreciado. Scroop: "Eso es piedad, pero demasiada seguridad: / Que sea castigado". Rey Enrique: "Oh, seamos aún misericordiosos". Cambridge: "Así puede vuestra alteza, y sin embargo castigar también." Grey dice lo mismo. Sólo en este punto el rey confronta a los tres con su traición. "La misericordia que fue rápida en nosotros pero tardía / Por vuestro propio consejo es suprimida y asesinada".

Cada uno de los culpables pide "perdón" por separado. El rey: "¡Dios os deje en su misericordia! . . En cuanto a nuestra persona, no buscamos venganza"; es la seguridad del reino que se esforzaban en derribar lo que llama a sus muertes, "El sabor de lo que Dios de su misericordia os dé / Paciencia para soportar, y verdadero arrepentimiento / De todas vuestras queridas ofensas" (II, 2). (II, 2). Cuando Harfleur, sitiada, es capturada, el rey ordena a su tío, Exeter, que "use la misericordia con todos ellos" (III, 3); se ordena al ejército que no obligue a nada a las aldeas, que no abuse de los franceses con un lenguaje desdeñoso, "porque cuando la clemencia y la crueldad juegan por un reino, el jugador más amable es el que gana más pronto" (III, 5). En la oración previa a la batalla, el rey pide perdón a Dios por su debilidad ("Aunque todo lo que puedo hacer no vale nada") y, sobre todo, ruega que se retire la maldición que pesa sobre su familia a causa de Ricardo II (IV, 1). Después de la batalla da gloria a Dios: "Tómala, Dios, / pues no es sino tuya" (IV, 8).

El trágico *Enrique VI* ruega en su lecho de muerte a Dios que perdone a su archienemigo, el cardenal Bedford: "¡Mira con ojos bondadosos a este miserable! . . Muere y no hace ninguna señal. Oh Dios, perdónalo!" (parte 2, III, 3). Ofrece el perdón al populacho rebelde liderado por Cade (parte 2, IV, 8-9), y finalmente es el "santo" cuya gentil misericordia le incapacita para gobernar (parte 3, II, 6). Cuando por fin es apresado, escarnecido y finalmente apuñalado hasta la muerte por Gloucester, el futuro Ricardo III, muere con las palabras: "¡Oh Dios, perdona mis pecados y perdónate a ti!". (parte 3, V, 6). *Ricardo III* sólo habla hipócritamente de perdón (III, 7); no atiende a súplicas de perdón (I, 1). Todos le maldicen. Pero incluso aquí, una vez ganada la batalla, Richmond ordena: "Proclamad el perdón a los soldados huidos" y declara que la rosa blanca y la roja están unidas (V, 5).

Las historias tratan el tema del perdón con realismo. Tiene sus límites cuando toca *la razón de ser*, pero, a diferencia de ésta, se presenta como la cualidad preeminente de los reyes. En las obras de las que nos ocuparemos ahora, los agentes no son en su mayoría reyes; las tramas pueden ser más ideales, más fantásticas; allí donde el poeta quiere jugar el perdón como última carta, se preocupa poco de la motivación psicológica de la conversión y el arrepentimiento que lo hacen posible. Así ocurre en *Los dos caballeros de Verona*, en la que Proteo traiciona escandalosamente a su amigo Valentín y a su prometida Julia, y luego, sin venir a cuento, pide perdón en un par de versos: "Mi vergüenza y

mi culpa me confunden. / Perdóname, Valentín: si el dolor de corazón / es suficiente rescate por la ofensa, lo ofrezco aquí" (V, 4). Valentín queda inmediatamente satisfecho, y el perdón de Julia se da por supuesto. El duque también perdona al antiguo desterrado Valentín e incluso a los forajidos que él lideraba (incluidos muchos de sus nobles). Estas conversiones repentinas se producen con frecuencia, así, en *Como gustéis*, el cambio completamente inesperado de los dos villanos Oliver (el hermano de Orlando) y Frederick (el usurpador de su hermano, el duque) una vez que se acercan a la región paradisíaca y sin pecado del bosque de las Ardenas (V, 4). En *All's Well That finds Well*, Bertram, tras haber escapado de la odiada Helena, que le fue impuesta y a la que había tratado mal, experimenta una conversión igualmente rápida. En la escena final es llevado a juicio: una palabra basta: "Mis altas culpas arrepentido, / Querido soberano, perdóname". El rey ya había dicho: "Lo he perdonado y olvidado todo"; el perdón de Helena se solicita con la misma brevedad (V, 3). La obra parece una pieza de ensayo para *Medida por medida*, que termina no con un culpable enfrentándose al juicio, sino con muchos. Helena es un primer borrador tanto para Isabella como para Mariana. Ya hemos hablado de *El mercader de Venecia*: el judío Shylock es representado como el que no perdona (I, 3, v. 46; III, 3, v. 1; IV, 1, v. 6). Los cristianos se perdonan unos a otros (así Bassanio y Porcia en la escena final). La cuestión es si perdonan al judío; porque él no perdonará, porque nadie le perdona.

Medida por medida marca el punto culminante del problema de la justicia frente a la misericordia. Se trata de una obra de misterio cristiano, independientemente de que el poeta lo pretendiera o no como tal, independientemente de cuántos elementos cómicos y trágicos se mezclen en ella. *Shakespeare* crea un mundo muy realista y trabaja hacia una única escena final que ocupa todo el quinto acto: todos son llevados a juicio, y nadie sabe cómo acabará. La perspectiva de un desenlace feliz se oculta de momento en momento, la balanza de la justicia se maneja con gravedad, y sólo entonces puede pronunciarse la sentencia: "Encuentro en mí mismo una remisión adecuada" (V, 1); compárese "Perdón es la palabra para todos" (*Cymbeline*, V, 5). El duque de Viena se marcha (de hecho desaparece sólo para reaparecer disfrazado de fraile con el fin de conocer más de cerca a su pueblo) y confía el gobierno al recto Angelo: "Mortalidad y misericordia en Viena / ¡Viven en tu lengua y en tu corazón! . . [Aplica o matiza las leyes / Como a tu alma le parezca bien" (I, 1).

Escalus, el consejero privado, es designado para ayudar a Angelo. En su "estrictamente", Angelo cierra todos los burdeles. Claudio, que ha dado a luz a Julia (su prometida, que aún no es su esposa), tiene que ir a la cárcel; pide a su hermana Isabel, que está en el convento, que interceda por él ante Angelo. Como un verdadero puritano, Angelo dice que la justicia debe estar por encima de todo lo demás; si él fuera declarado culpable de la misma fechoría, "Que mi propio juicio determine mi muerte, / y que nada sea parcial" (II, 1). La intercesión de Isabel por su hermano indica una vez más la posibilidad de que el juez sea culpable: "Si él hubiera sido como tú, / y tú como él, habrías resbalado como él; / pero él, como tú, no habría sido tan severo". Incluso se refiere a la redención de todos por Cristo:

Por qué, todas las almas que eran se perdieron una vez;
Y el que mejor pudo tomar la ventaja
Encontré el remedio. ¿Cómo estarías
Si Él, que es la cima del juicio, debiera
¿Pero juzgarte como eres? Oh, piensa en eso;
Y entonces la misericordia respirará en tus labios (II, 2).

Angelo, sin embargo, cita la "ley". Muestra misericordia siendo justo. Isabella: "Oh, es excelente / tener la fuerza de un gigante; pero es tiránico / usarla como un gigante. . . . No podemos pesar a nuestro hermano con nosotros mismos: / Los grandes pueden bromear con los santos". Apela a la humildad y a la solidaridad humana. Y de hecho Angelo está "cayendo en la tentación"; deslumbrado por la belleza de Isabella se compara a sí mismo con la "carroña": "I. . . hago. . . como la carroña, no como la flor, / corrompido con virtuosa sazón" (II, 2). Empieza a cansarse del estado y de su orgullo por su propia "gravedad"; liberaría al hermano de Isabel si ella se entregara a él. Ella se indigna: "La misericordia legítima no es / nada parecido a la vil redención" (II, 4). En la mazmorra, donde el duque, disfrazado de fraile, ha preparado a Claudio para la muerte, que resuelve todos los enigmas, Isabel le dice a su hermano que no puede rescatarlo de la muerte por el pecado de su parte. El duque ha oído esta conversación y le dice a Claudio que Angelo nunca tuvo intención de abusar de su hermana y que, por lo tanto, debe prepararse para morir. Claudio: "Deja que pida perdón a mi hermana" (III, 1), y "Él profesa no haber recibido ninguna medida siniestra de su juez, sino que se humilla de muy buena gana a la determinación de la justicia" (III, 2). Ahora sigue otro "truco de cama". Por instigación del duque, Mariana, con la que

Angelo estuvo prometido en una ocasión, la abandona al perder su dote y es sustituida por Isabella. Así que el culpable Angelo se ve obligado a hacer lo mismo, acostándose con su prometida y concluyendo así el matrimonio, como Claudio hizo prematuramente con Julia. Sin embargo, Angelo no anula la sentencia al día siguiente; entonces el duque ordena al preboste que ejecute a otro prisionero, que está constantemente borracho, en lugar de Claudio; pero el primero "no está preparado" para la muerte, por lo que al final le cortan la cabeza a un famoso pirata que acaba de morir. El duque anuncia su regreso, y por el momento Isabella tiene que creer que su hermano ha sido decapitado: "No lo hagas, pues; da tu causa al Cielo" (IV, 3). Cuando regresa el duque, se arroja a sus pies (V, 1) y suplica justicia. Angelo dice que su mente se ha desquiciado; "Me ha sido pretendiente por su hermano, / cortada por curso de justicia". Lucio, que había censurado al duque en la conversación con el hombre que creía fraile, intenta ahora intervenir en favor de Isabella, pero es bruscamente rechazado: "Y cuando tengas / Un negocio para ti, ruega al Cielo que entonces / Seas perfecto". Ahora, en presencia del duque, abusa del fraile, "un tipo muy despreciable". A continuación, Mariana es desenmascarada; asegura a todos que "lo tuve en mis brazos, / con todo el efecto del amor". Angelo quiere levantar el velo de "este extraño abuso". El duque se marcha y vuelve disfrazado de fraile; Escalo le acusa de haber incitado a las mujeres a calumniar a Angelo, y el "fraile" acusa también al duque de injusticia por haber rechazado la petición de reparación; declara también que él, el fraile extranjero, ha observado mucha corrupción de la ley aquí en Viena. Lucio lo injuria de nuevo, se arranca la capucha de fraile y reconoce al duque, que ahora, "como poder divino", aparece en majestad; comienza el juicio. A Escalo le dice: "Lo que has dicho lo perdono". A Angelo: "¿Tienes palabra, ingenio o descaro / que aún pueda servirte?". El culpable se derrumba: "No te aferres más a mi vergüenza, / sino deja que mi juicio sea mi propia confesión: / Sentencia inmediata, pues, y muerte consecuente / Es toda la gracia que pido". Es enviado a casarse con Mariana. A Isabel, que le pide perdón por haber importunado al duque, éste le dice: "Estás perdonada, Isabel"; ella se consuela una vez más por la muerte de su hermano. El matrimonio regresa. Ahora viene el juicio sobre Angelo: "*Una Angela para Claudio.* . y medida aún por medida". Las súplicas de Mariana son en vano; llama a Isabel para que la asista. Isabella: "Mira, si te place, a este hombre condenado, / como si mi hermano viviera"; Angelo tuvo intención de pecar, pero no la

llevó a cabo. Claudio es traído "amortiguado" y es "desamortiguado": como sigue vivo, Angelo puede ser perdonado. Surgen tres parejas: Claudio y Julia, Angelo y Mariana, el duque e Isabella. Ya hemos mencionado el destino de Lucio. La grandeza de esta obra -que muestra signos de artesanía apresurada, tal vez, en cuestiones de detalle- es que todos los personajes experimentan toda la seriedad del juicio; con una ligera exageración podemos decir que el propio juez experimenta esta seriedad, pues no puede serle indiferente dejar que Isabella siga pensando durante tanto tiempo que su hermano está muerto. Angelo no debe albergar la menor esperanza de escapar; debe sentir a fondo el dolor de las fechorías cometidas contra los demás: "Siento que tal pena procuro: / Y tan hondo se clava en mi corazón penitente / Que ansío la muerte más de buena gana que la misericordia; / Es mi merecimiento, y la suplico". También Claudio tuvo que pasar un miedo mortal en el calabozo: "La muerte es una cosa temible. . . . Dulce hermana, déjame vivir". Todos, culpables e inocentes, deben pasar por el juicio solidariamente -*Shakespeare* subraya el hecho de que culpables e inocentes son intercambiables-, pues sólo así pueden todos recibir misericordia. *Medida por medida* muestra con especial claridad lo inadecuado que resulta clasificar las obras en tragedias y comedias.

En la naturaleza de las cosas, las grandes tragedias del periodo medio (ca. 15961608) rinden bastante menos. *Romeo y Julieta* termina con la reconciliación de las familias enemistadas sobre los cadáveres de sus hijos y el anuncio del juicio inminente por parte del príncipe: "Unos serán perdonados y otros castigados". *Hamlet*, esencialmente una tragedia de venganza, muestra claramente su naturaleza en la escena de la oración del rey. Pero incluso aquí se hace más hincapié en la mente del culpable, y en cómo es posible que rece mientras disfruta de los frutos de su crimen, que en lo que pasa por la mente de Hamlet: cómo tendrá que matar al rey cuando está "a punto de cometer un acto / que no tiene sabor a salvación" (III, 3). Sin embargo, Hamlet no se venga a sí mismo, sino que cumple una orden que viene del otro mundo (como Orestes); y, lo que es más difícil, se le dice que perdone a su madre. La dificultad de esta tarea la paga con su propia vida. La reina muere envenenada por el rey para Hamlet; Laertes cae herido por el estoque envenenado, también diseñado para Hamlet; ahora él, también herido por la misma arma, puede finalmente apuñalar al rey. Pero *Shakespeare* no puede dejarlo así. Laertes: "Intercambiad conmigo el perdón, noble Hamlet: / la muerte mía y de mi padre no caiga sobre

ti, / ni la tuya sobre mí". (Muere). Hamlet: "¡El cielo te libre de ello! Yo te sigo". Entrega el futuro a Fortinbras.

Incluso los truculentos actos de *El rey Lear*, en los que la crueldad criminal enloquece al viejo rey, son atravesados, en el clímax, por palabras de perdón. Cuando Gloucester, cegado, se entera de que su hijo Edmund le ha engañado, dice: "¡Oh locura mía! / Entonces Edgar fue maltratado. / ¡Dioses bondadosos, perdonadme eso y prosperadle!". Y de nuevo, cuando supuestamente es llevado a los acantilados de Dover por Edgar, antes de arrojarse al vacío, dice: "Si Edgar vive, ¡bendito sea!". (IV, 6). Al final, cuando Edgar y Edmund están peleando, este último cae y le dice: "Si eres noble / te perdono". Edgar: "Intercambiemos caridad". Cuando Lear, ya demente, ve a Cordelia por última vez antes de que se la lleven a la cárcel y la cuelguen, le dice: "Ven, vámonos a la cárcel: / Cantaremos los dos como pájaros en la jaula: / Cuando me pidas bendición me arrodillaré / y te pediré perdón" (V, 3). E incluso antes, cuando se reúne por primera vez con Cordelia (a la que no reconoce): "Debes soportarme: / Te ruego que ahora olvides y perdones: I am old and foolish" (IV, 7) - recordando las últimas palabras del rey en *All's Well That Ends Well*.

Julio César, a pesar de sus finos matices psicológicos, es una obra de destino y venganza: El fantasma de César obliga a sus asesinos a morir por sus propias espadas en Filipos;[6] en el caso de Casio es la misma espada que mató a César, y con la que Titinio se suicida. Bruto pide a cuatro de sus hombres, uno tras otro, que le sujeten la espada para caer sobre ella. El tema del perdón sólo aparece antes del asesinato, cuando los conspiradores, arrodillados, suplican que se vuelva a llamar al desterrado Cimber: "¡Perdón, César, César, perdón!". (III, 1). En la obra mejor construida *de Shakespeare, Otelo*, apenas hay lugar para el perdón en el aumento sin aliento de la tensión trágica o en la "teología del infierno" de Yago (II, 3). Los celos de Otelo son tan ciegos en el cuarto acto que sólo puede perdonarla en un mundo irreal: "¿Qué, no una puta? . . Te pido clemencia, pues: / te tomé por esa astuta puta de Venecia / que se casó con Otelo" (IV, 2). En la extraña escena de la alcoba, Otelo (a diferencia de Hamlet) insiste en que su esposa rece y se arrepienta de cada pecado que ha cometido: "No mataría tu espíritu desprevenido: / No, por Dios, no mataré tu alma" (V, 2), y sin embargo la mata como a una "mujer perjura". Al morir, en presencia de Emilia, asume su muerte: "Oh, ¿quién ha hecho este acto?" "Nadie; yo misma. Adiós", demostrando que ama a Otelo y le perdona, aunque él interpreta sus últimas palabras como una

confirmación de que es una mujer caída. Cuando finalmente todo se revela y Cassio demuestra que nunca dio al general motivo alguno para estar celoso, éste responde: "Lo creo, y os pido perdón". En *Macbeth*, cuando Lady Macbeth, sonámbula, intenta limpiarse la sangre de la mano, el médico, observándola, observa: "Mentes infectadas / A sus sordas almohadas descargarán sus secretos. / Más necesita ella lo divino que el médico. / ¡Dios, Dios nos perdone a todos!". (V, 1). En *Antonio y Cleopatra*, Antonio, que había maldecido a la "puta triplemente convertida" (IV, 10) y deseado su muerte, perdona a su amada y muere en sus brazos. Es característico de *Shakespeare* que haga una excepción, en *Timón de Atenas*. Flavio, su antiguo mayordomo, conoce el mandamiento cristiano (¡y eso en tiempos de Alcibíades!): "¡Cuán rara vez se cumple con el disfraz de este tiempo, / cuando se deseaba que el hombre amara a sus enemigos! / Concédeme que siempre ame y corteje más a los que me quieren hacer daño que a los que lo hacen". Llama a Timón para que salga de su cueva; éste se niega inicialmente, pero luego modera su odio: "¿Tuve yo un mayordomo / tan verdadero, tan justo y ahora tan cómodo? / Casi suaviza mi peligrosa naturaleza. . . . Y tú te redimes: pero todos, salvo tú, / caí con maldiciones". Tras un nuevo ataque de sospecha, le hace un regalo, pero lo despide (IV, 3). Por último está *Coriolano*, la tragedia del gran hombre en la frontera entre la magnanimidad y el orgullo. Es el campo de batalla del conflicto entre su autovaloración, que le sitúa por encima de la arena política, y el deseo de su madre de que alcance el consulado. Se pasa al enemigo para vengarse de Roma y rechaza todo compromiso hasta que al final sucumbe a la urgente persuasión de su madre y accede a una reconciliación entre las ciudades en guerra (V, 3). Esto le lleva a ser el blanco de los puñales de los volscos, "por su propia limosna empoisonado, / y con su caridad asesinado" (V, 6).

Los últimos "romances" están estrechamente interrelacionados. En su mayor parte comienzan con una ceguera desconcertante (*Cymbeline, Cuento de invierno*), una injusticia clamorosa (*La Tempestad*) o un crimen antinatural (*Pericles*), y en esto enlazan con *el Rey Lear*, cuya actitud en la primera escena es psicológicamente incomprensible y sólo es el presupuesto de los horrores subsiguientes. Los romances, sin embargo, se elevan por encima de la esfera trágica; miran desde lo alto de una providencia divina hacia las confusiones y callejones sin salida terrenales, desenredando las marañas con dedos de gracia. Tarde o temprano los malhechores se arrepienten; pero lo significativo

no es que pidan perdón, sino que se les concede una abundancia desbordante de la gracia del perdón.

En *Cymbeline,* cuatro villanos determinan el destino de Imogen: su diabólica madrastra, que quiere obligarla a casarse con su hijo Cloten; el débil y malhumorado rey, que destierra a Posthumus, secretamente casado con Imogen; su propio marido, que, en Roma, es convencido por el canalla Iachimo de que Imogen le ha sido infiel y jura vengarse de ella. Imogen, supuestamente muerta, desaparece de la corte y, vestida con ropas de hombre, se encuentra con sus hermanos del primer matrimonio de Cymbeline, que han sido criados en el bosque por el general proscrito Bellarius, en la ignorancia de su rango y en una cercanía rousseauesca a la naturaleza: ellos salvarán el decadente reino de Cymbeline. Hay muchos giros en la historia: así, uno de los hijos ha decapitado a Cloten, pero estaba vestido con las ropas de Póstumo; Imogen cree que *es* Póstumo y cae postrada sobre el cadáver. Póstumo, consciente de su culpa, va a buscar la muerte en la batalla; la reina, moribunda, confiesa su culpabilidad. Entonces llega la escena del reconocimiento: Imogen está viva, ha resucitado ("Lo más parecido a mí, pues estaba muerta" [V, 5]) y perdona a su marido. El desterrado Bellarius se da a conocer y es aceptado como "hermano" por el rey; sus hijos le son devueltos. Iachimo se arrepiente y recibe el perdón de Póstumo: "El poder que tengo sobre ti es para perdonarte; / la malicia hacia ti para perdonarte: vive, / y trata mejor a los demás". Cymbeline: "¡Noblemente condenados! / Aprenderemos nuestra libertad de yerno; / Perdón es la palabra para todos".

El Cuento de Invierno aclara la composición aún confusa de *Cymbeline*. Una vez más, la obra comienza con una locura ciega e irredimible. Leontes, rey de Sicilia, está celoso de su amigo, el rey Polixeno de Bohemia, que es su invitado. Polixenes huye, y Hermione, la esposa de Leontes, es arrojada a prisión, donde da a luz a una hija, Perdita, a la que su padre primero quiere entregar a las llamas y luego ordena que sea expuesta a los elementos en "Bohemia": Un país desértico cerca del mar". Un oráculo declara la inocencia de Hermione, pero dice que el rey no tendrá descendencia hasta que se encuentre a Perdita. El rey considera el oráculo divino como "mera falsedad", Hermione se desmaya y es dada por muerta, para ser cuidada (como ni siquiera el público sabe) por la sirvienta Paulina, y el joven heredero al trono muere. El rey siente remordimientos, pide perdón a Apolo y desea reconciliarse con Polixenes (III, 2). Han pasado dieciséis años y Perdita ha sido criada por pastores. El hijo de

Polixenes, Florizel, la ama y los dos escapan del viejo pastor y van a Sicilia. Allí, Leontes lleva una vida "santa" de penitencia; se le exhorta a "Haz como los cielos, olvida tu mal; / con ellos, perdónate a ti mismo" (V, 1). Estas palabras revelan el motivo más íntimo de las obras posteriores. ¿Debe el rey volver a casarse? Paulina le convence para que jure no hacerlo sin su consentimiento. La joven pareja de Bohemia se presenta ante el rey. Polixenes quiere hacer arrestar al hijo fugitivo, pero entonces, por fin, sale a la luz el origen de Perdita. "Esta noticia, que se dice verdadera, se parece tanto a un viejo cuento que su veracidad está bajo fuerte sospecha". Sin embargo, se corrobora. Paulina invita al rey y a los recién prometidos a su casa, donde dice tener una estatua de Hermione. En la escena final, la estatua cobra vida y se baja del pedestal. Poco a poco, el rey se siente cada vez más abrumado por la apariencia de vida de la estatua: "Ningún sentido establecido del mundo puede igualar / El placer de esa locura". Paulina: "[R]esuelve tú / Por más asombro. . . . Se requiere / Que despiertes tu fe". Perdita se arrodilla para recibir la bendición de su madre; ésta recibe de nuevo a su hija. Leontes pide "el perdón de ambos".

La Tempestad va aún más lejos. Próspero ha sido desterrado injustamente de su ducado de Milán por su hermano Antonio, con la ayuda del rey de Nápoles y de su hermano Sebastián. Los culpables naufragan junto con el fiel Gonzalo en la isla de Próspero, donde éste vive con su hija Miranda, que pronto formará pareja con Fernando, el hijo del rey de Nápoles. La historia se inscribe en un campo de fuerza de encantamiento cósmico: al igual que Ariel, el espíritu del aire, el salvaje Calibán, hijo de una bruja, está sometido a Próspero, quien, durante toda la representación, representa una especie de providencia simbólica y bondadosa frente a aquellos que desearían liberarse de él (y que acaban haciéndolo). Sin entrar en la acción en sí, podemos señalar que en casi ninguna otra obra de *Shakespeare* hay tanto que perdonar y tanto perdón realmente concedido. Próspero perdona a los tres malhechores: Alonso, que trató a Próspero y a su hija con la mayor crueldad, y su hermano, Antonio, que, junto con Sebastián, siguió tramando la muerte del rey mientras estaban en la isla (V, 1). Alonso está dispuesto a devolver el ducado, "y te ruego / que me perdones mis agravios". Próspero, que no se atreve a llamarle hermano, le "perdona" su "más grave falta". La entrada de la celda se abre, revelando a Fernando y Miranda jugando al ajedrez; Fernando se arrodilla ante su padre, y éste sabe "que debo / ¡Pedir perdón a mi

hijo!". Luego está Calibán, que quería matar a Próspero; éste aconseja al tosco salvaje: "ya que buscas / tener mi perdón, recórtalo hermosamente". Calibán: "Sí, eso haré; y seré sabio en adelante, / y buscaré la gracia". A él y a Ariel se les devuelve la libertad, y ahora Próspero abandona el papel de providencia y vuelve a ser un hombre corriente. Así (en el epílogo) depende de la bondad de sus invitados para volver a Milán. El encantamiento ha desaparecido, pero, para que la desesperación no se apodere de él, su lugar debe ser ocupado por la oración, "Que penetra de tal manera, que asalta / la misericordia misma, y libera todas las faltas. / Como tú de los crímenes serías perdonado, / Que tu indulgencia me libere".

Este regreso de un orden mundial encantado al mundo real de las relaciones humanas, donde la "oración" y la "indulgencia" son necesarias, marca también el paso de la "autoalienación" (tan común en *Shakespeare*) a la autenticidad humana: todos se han encontrado a sí mismos: "y todos nosotros mismos / cuando ningún hombre era suyo" (V, 1).[8]

Pericles, príncipe de Tiro es una sucesión épica de aventuras enredadas, destierros, naufragios, pérdidas y redescubrimientos. Una vez más, se trata de la "bondad" de los dioses (V, 3), que castiga a los villanos (Antíoco, Cleón y Dioniza), lleva a la hija perdida, Marina, indemne incluso a través de los burdeles y la reúne con su padre; Thaisa, que había sido metida en un cofre y arrojada a las tempestuosas olas como muerta, es llevada ahora sana y salva a tierra para convertirse en sacerdotisa de Diana; y al final todos vuelven a unirse.

Shakespeare no abandona el orden de la justicia. El epílogo de *Pericles* muestra, de forma casi moralizante, que la "música de las esferas" (V, 1) no puede prescindir de ella. Ya hemos visto que *Shakespeare*, como los dramaturgos españoles, no tiene piedad con los asesinos a sueldo y los traidores. La conclusión de *Otelo* sería intolerable si el diabólico canalla Iago, único responsable de todos los males, no fuera entregado a la severa justicia del nuevo gobernador de Chipre, Casio: "Casio gobierna en Chipre. Para este esclavo, / si hay alguna crueldad astuta / que pueda atormentarlo mucho y retenerlo mucho tiempo, / será la suya". Por no hablar de *Ricardo III*. *Shakespeare* puede mostrarnos la boca abierta del infierno, y tiene muchos colores con los que pintar cosas diabólicas. Conoce el "lago ardiente" (*Enrique VI*, parte 2, I, 4), el "pozo sulfuroso" (*Rey Lear*, IV, 6); pero, lo que es más importante, conoce las dimensiones del reino

del mal. Tiene una idea infalible de lo que constituye una acción correcta. Puede ser "ético", o puede traducir lo ético en una esfera en la que, tras la miseria moral, brilla el buen corazón. Lo vemos en muchos de sus personajes rameras, proxenetas y embaucadores. La acción nunca carece de orientación. De acuerdo con el principio cristiano de la misericordia indulgente, el dramaturgo hace que predomine el Bien sin sentir la necesidad de reducir la totalidad de los acontecimientos del mundo a una fórmula omnicomprensiva. Del mismo modo que en sus obras centrales se sitúa más allá de la tragedia y la comedia, porque el mundo que representa es una mezcla de ambos elementos, también se eleva por encima de la justicia y la misericordia permitiendo que ambas persistan, en parte la una en la otra y en parte en oposición. Pero en todo momento está completamente seguro de que el bien supremo se encuentra en el perdón.

III. TRANSICIÓN:
DEL PAPEL A LA MISIÓN

A. "¿QUIÉN SOY?"

1. *El sentido de la pregunta*

El tema del "teatro del mundo" parece pertenecer al pasado en la medida en que concibe la vida humana como una obra de teatro que se desarrolla ante los ojos de Dios, quien reparte las distintas tareas y juzga la obra. Sin embargo, hace algún tiempo se publicó un libro con el significativo título de *La presentación del yo en la vida cotidiana*, de *Erving Goffman*(1). La noción de "roles" está más presente que nunca en la psicología y la sociología. Y aunque se trate de una moda transitoria (tal vez ya en vías de desaparición, puesto que el "papel" empieza a ceder el paso a la "función"), la realidad que subyace a la imagen particular siempre está ahí, a saber, ese dualismo -que todos experimentamos, de forma fugaz o constante, superficial o profunda- entre lo que represento y lo que soy en realidad, entre el atuendo más o menos fortuito que me he visto obligado a ponerme (o que me he puesto voluntariamente) para seguir vivo y el cuerpo que yace debajo y al que no afecta el cambio de ropa. Este dualismo también puede retrotraerse al yo interno del individuo: uno "tiene" un carácter particular que está en gran medida marcado por la herencia, pero uno no es idéntico a él; *La Senne* comparó una vez el carácter con el piano en el que toca el "yo"; la música así tocada sería la persona(2). En otras palabras, el "yo" actuante no puede ser, no puede llegar a ser él mismo, sino a través del medio en el que toca, su instrumento, que, de nuevo, no puede aislarse del entorno en el que vive. Este es el problema de toda filosofía del sujeto. En su *L'Action,*[3] *Blondel* se pregunta cómo puede el sujeto alinearse consigo mismo: Debo quererme a mí mismo, pero me es imposible llegar a mí mismo directamente, pues bloquea el camino un abismo insalvable. Lo que se hace o se anhela contiene siempre menos que el que realiza este hacer o este anhelo.(4) No obstante, no hay otro punto de partida que lo concreto, lo individual, pues éste es "el eco del orden completo del mundo en un ser único"; la acción, sin embargo, parece ser la función mediadora que permite a lo particular entrar en relación con lo general, es "el vínculo sustancial (*vinculum substantiate*) que crea la unidad concreta de cada ser particular garantizando su comunión con todo lo demás".5 En el drama de la "acción", por tanto, el individuo se

encontraría a sí mismo encontrando el todo. Queda así abierta la cuestión de si la identidad del yo consigo mismo tiene su punto de fuga en el mundo empírico o por encima de él, si puede alcanzarse por el propio esfuerzo del sujeto o sólo puede recibirse como un don en el proceso de búsqueda6. Sin embargo, ni la filosofía ni la ciencia pueden ir más atrás en la cuestión; deben comenzar allí donde, en "el gran teatro del mundo", las almas desnudas -aparentemente idénticas a su esencia- salen para recibir sus papeles y sus trajes.

Esta cuestión, la de si las almas desnudas son realmente idénticas, es la última a la que dedicaremos nuestra atención en estos prolegómenos. Es la cuestión de *quién*, en realidad, representa la obra dramática de la existencia. La respuesta a esta pregunta decide el significado de la obra, o si tiene alguno. Llevaremos la cuestión tan lejos que alcanzaremos los límites de la teología; sólo desde aquí podremos obtener información satisfactoria sobre el actor, que también proporcionará a la teología las condiciones previas para su propia dimensión dramática distintiva. En esa medida, esta valoración final pertenece a la antesala de los prolegómenos, pero recibe su contenido y su estructura por anticipación de lo que está por venir, lo que revela, por primera vez, el enorme abismo de sus resultados negativos.

La pregunta que hay que hacerse no es "*¿Qué* clase de ser es el hombre?", sino "¿Quién soy yo?". La primera pregunta se la hace la Esfinge a Edipo; hay algo emocionante en resolver el enigma y, una vez resuelto, sobreviene un desenfado. Más tarde, sin embargo, cuando Edipo pregunta por el culpable que ha propagado la infección a Tebas y todos los dedos apuntan cada vez más implacablemente hacia él, de modo que tiene que sacarse los ojos y es rechazado y completamente aislado, el momento de la ligereza de corazón ha pasado. No se trata de un "caso de" algo u otro; no puede haber nada en común con nada más (¿excepto el "complejo de Edipo", quizá, que comparte con otros?). Está solo con su destino. Y en esta soledad debe plantearse la pregunta "¿Quién soy?", para sí mismo, no para todos. Todos deben hacerse esta pregunta, pero cada persona sólo puede hacérsela como individuo solitario. "Nadie que no se pregunte por sí mismo puede considerarse que lleva una vida humana"(7). El hecho de que otra persona se pregunte quién es no me ayuda a resolver el problema de mi propio yo. Si alguien dijera: "Usted es una instancia del ser humano" -y toda ciencia está obligada a responder de este modo-, sabría que mi pregunta o bien se ha malinterpretado o bien no

tiene respuesta. La ciencia me daría la espalda: *quia particularium non est scientia nee definitio*.[8] El "individuo" (tal como lo entiende y se dirige a él *Kierkegaard*, el individuo tal como él mismo quiere ser) tiene su secreto inaccesible; nunca renunciará a él, sino que se lo llevará consigo a la tumba. Valgan dos ejemplos por muchos:

Jean Paul retuvo deliberadamente esta experiencia del "yo": "Una mañana, cuando era muy pequeño, estaba de pie en el portal de nuestra casa y miraba hacia la izquierda, hacia el puente de madera, cuando de repente, como un relámpago caído del cielo, tuve una visión interior: *Soy un yo*", que desde entonces ha permanecido en mí como una luz. Por primera vez, y para la eternidad, vi mi propio yo"[9]. Una anotación en su diario muestra lo persistente que fue esta experiencia: "El 18 de febrero de 1818, conté en sueños cómo, en la infancia, tuve por primera vez la *conciencia del "yo"*, mirándome a mí mismo mientras estaba de pie en el umbral de la casa; pero ahora estaba mezclada con otras cuestiones que me preocupaban; y observé que la conciencia debía llegar de repente."[10]

Lo mismo sintió profundamente *Dickens*:

> Un hecho maravilloso sobre el que reflexionar, que cada criatura humana está constituida para ser ese profundo secreto y misterio para todas las demás. Una solemne consideración, cuando entro en una gran ciudad por la noche, es que cada una de esas oscuras casas agrupadas encierra su propio secreto; que cada habitación en cada una de ellas encierra su propio secreto; que cada corazón que late en los cientos y miles de pechos allí, es, en algunas de sus imaginaciones, un secreto para el corazón más cercano a él. Algo de lo terrible, incluso de la misma Muerte, se refiere a esto. . . . Mi amigo ha muerto, mi vecino ha muerto, mi amor, el querido de mi alma, ha muerto; es la inexorable consolidación y perpetuación del secreto que siempre estuvo en aquella individualidad, y que yo llevaré en la mía hasta el fin de mi vida. En cualquiera de las sepulturas de esta ciudad por la que paso, ¿hay un durmiente más inescrutable de lo que sus atareados habitantes son, en su más íntima personalidad, para mí, o de lo que yo soy para ellos?[11]

Pero la suma de todos estos misterios no nos revelará el secreto del ser humano. Se pueden decir cosas hermosas sobre el modo en que el misterio del individuo puede iluminarse en el encuentro amoroso con el misterio de otra persona: pero también aquí este misterio se afirma como tal, en su unicidad; de ningún modo se elimina. Desde la profundidad de su propia unicidad, una persona puede dar algo único a otra, pero eso no significa que se libere así de su unicidad. Es una ilusión imaginar que pensar y filosofar en categorías "personales"

puede responder a la pregunta "¿Quién soy yo?". A lo sumo puede hacernos más acuciantemente conscientes de la pregunta.

Cualquier otra pregunta que yo formule -se responda o no- implica y presupone esta pregunta en particular; nunca podremos tenerla a tiro, pues ella misma sostiene el fusil. El "yo" que pregunta, que siempre se presupone, nunca es algo que se autoconstituya incuestionablemente, sino que está latente en todas las demás preguntas de cualquier tipo; es *lo que (quien)* las hace. El suicidio -que a veces se elogia como la forma más elevada de libertad humana(12)- muestra que las personas pueden llegar a estar tan cansadas de este eterno cuestionamiento que surge de las profundidades que invierten el cañón del rifle y apuntan con él al atormentado interrogador. Esto puede ser cobardía.13 Pero es que, sencillamente, no se encuentra solución ni sumergiéndose en el papel que uno tiene que desempeñar, ni retirándose de él, ni comparándose con otras personas. Por el contrario, si el que se pregunta se considera un individuo de la especie humana, no se le escapa que cada miembro de esta especie está obligado a hacerse la misma pregunta -en su propio nombre- y que esto no ayuda a nadie más. Para la persona que se suicida, su "yo" solitario y cuestionador se ha convertido en tal problema que parece no tener sentido hacerse más preguntas. El aspecto más agravante de esta situación (porque es el más inaccesible a nuestro razonamiento) es el hiato entre la aparición en serie de "yoes", de los que yo soy uno -escuchamos esta palabra en todas partes; parece ser la palabra más barata e intercambiable-, y la prisión cerrada de mi propio "yo", que no puede ni por un momento intercambiarse ni dejarse de lado.

Por supuesto, este "yo" encarcelado puede utilizar sus sentidos, puede satisfacer su mente indagadora y su necesidad de contacto social, relacionándose, hasta la saciedad, con todo lo que puede alcanzar en el mundo. De este modo, puede enriquecerse y "formarse", redondearse en una "personalidad", expandirse hasta convertirse en una mónada en la que se refleja un aspecto del universo. Pero en el día a día de la vida con el prójimo en el mundo, la pregunta "¿Quién soy yo?" simplemente se deja de lado. ¿Tal vez con razón? ¿No es acaso más importante desempeñar nuestro papel en la red de relaciones, unirnos a la tarea común hacia metas realizables, que preocuparnos por la pregunta que no puede responderse? De todos modos, lo extraño es que, una vez que se me prohíbe indagar sobre lo que no tiene respuesta, pierdo el interés por la respuesta que supuestamente se encuentra en los proyectos realizables y alcanzables.

Se limita a flotar como una balsa de sentido sobre un océano de sinsentido. Si todos renuncian a escuchar la pregunta que persiste en acuciar su atención, ¿cómo pueden unirse para buscar una respuesta que ignora explícitamente la pregunta del individuo? Porque todo el que escucha esa pregunta en su interior sabe con certeza que todos los demás están destinados a escucharla también(14).

La cuestión se vuelve tanto más atroz cuanto que el individuo se ve obligado a atribuir su existencia al acontecimiento más fortuito del mundo: el acto sexual entre dos individuos a los que llama sus "padres". Se debe a un hecho fortuito. Así, su existencia no parece conocer otra necesidad que la biológica. Como todos los demás individuos, ha salido efímeramente de este "suelo" y sabe con certeza que pronto volverá a él. Pero qué extraño es que tenga la capacidad de indagar sobre este origen -ningún animal, por cierto, tiene esta capacidad- y así pueda reflexionar, es un espíritu, puede tomar cierta distancia de la inmediatez de su propio ser y, de este modo, puede percibir realmente la cuestión que plantea. No sólo se cuestiona su propio ser, fortuito e individual; también se cuestiona el origen biológico y el "suelo" del que procede; cuestiona este "suelo" sobre su propio suelo. La mirada interrogante del individuo que no sabe quién es abre todo el ámbito de la existencia en el mundo; también ella, como él, constituye una pregunta a la que hay que responder. Está entretejido con muchas relaciones causales, como las venas de un cuerpo, pero una desconcertante no necesidad brota de todos sus miembros individuales y, en última instancia, de su totalidad. Es un letargo o una autoviolación por parte de la razón cuando acepta esta no-necesidad en todas sus manifestaciones y la trata como una totalidad incondicionada más allá del alcance de la pregunta.

Así pues, la pregunta "¿Quién soy yo?" adquiere una dimensión que va desde lo intramundano hasta un ámbito más que mundano, "divino". Así, con *Berdyaev*, podemos llamar *teándrica* a la pregunta del hombre15, como ya habían hecho *Soloviev*16 y *Franz Baader*17, confirmando simplemente aquella dimensión que *Platón* (y, siguiendo a éste, los Padres de la Iglesia) había atribuido a la mente humana interrogativa: como consecuencia de ese distanciamiento del mundo, que la pregunta hace posible, el hombre toca el área del *theion*, por mucho que se rija por principios mundanos en otros aspectos. Recordemos el intento de *Platón*, al definir el papel del individuo en el teatro del mundo, de responder a la pregunta "¿Quién soy yo?" mediante una combinación de elementos de libertad personal, por un

lado, y de destino, por otro. Pero como esta solución estaba ligada al problema de la transmigración de las almas, la respuesta acabó perdiéndose en orígenes inaccesibles. Y en cuanto al apremiante llamamiento *de Sócrates* a someterse uno mismo, no menos que los demás, al escrutinio,(18) al final sólo consigue la comprensión de la propia ignorancia. Es precisamente a causa de esta ignorancia que *Sócrates* fue declarado el hombre más sabio por el Oráculo de Delfos; evidentemente en cumplimiento del significado original de la inscripción en el pórtico del Templo de Delfos: *Gnothi Sauton*: Conócete a ti mismo.

2. *La ambivalencia del "Gnothi Sauton*

En su significado original, el Oráculo de Delfos contiene una admonición al hombre para que considere a Dios y sea consciente de su limitación humana1. Así interpretó la inscripción la literatura poética y filosófica de Grecia, hasta los estoicos inclusive. De entre la gran cantidad de ejemplos posibles, basta con citar algunos. En la segunda Oda Pítica de *Píndaro*, se instruye al hombre para que reconozca siempre su medida adecuada (verso 34). *En el Prometeo* de *Esquilo*, Okeanos amonesta a Titán: "Conócete a ti mismo, cámbiate, adopta nuevos modales. . . . No frotes tu cuerpo contra la espuela" (309 ss.). *Jenofonte (Helénica* II, IV, 41) hace que Thrasybulos se dirija a los atenienses en estos términos: "Os aconsejo, hombres de la ciudad, que os conozcáis a vosotros mismos; y lo mejor que podéis hacer es considerar qué razón tenéis para creeros superiores a nosotros". *En el Filebo de Platón* (48c ss.), Sócrates elucida las actitudes de los hombres que se oponen al Oráculo de Delfos, su total desconocimiento de sí mismos, la forma en que se sobrevaloran en cuanto a los bienes externos o las ventajas físicas o la virtud.2 El tema en el *Fedros* (229e ss.) es el de reconocer los límites de la propia sabiduría; es ignorancia creerse erróneamente sabio. *Para Epicteto* y *Plutarco*, el hombre debe conocer lo que está a su alcance y no esforzarse en cosas para las que, por naturaleza, no está dotado(3). Para *Séneca*, el principio del conocimiento de uno mismo es la comprensión de los propios errores(4); los poetas latinos citan a menudo la fábula *de Esopo* en la que Zeus cuelga dos sacos a nuestro alrededor: uno delante, que contiene los errores de los demás, y otro detrás, que contiene los nuestros. La conciencia viva de la propia mortalidad es importante para el autoconocimiento (*Píndaro, Pyth.* HI, 59s., *Sófocles,*5 *Eurípides*),6 y *Séneca* identifica muy explícitamente el *Gnothi Sauton*

con ella en el discurso consolador a Marcia por la muerte de su hijo: "Conócete a ti mismo: éste es el consejo del oráculo pitónico. ¿Qué es el hombre? Sólo un frágil recipiente, arrojado de aquí para allá. Un cuerpo débil, frágil, desnudo, indefenso por naturaleza, dependiente de la ayuda exterior, expuesto a todos los ultrajes del destino" (11). En las "conversaciones con los muertos" *de Luciano*, el rey Filipo recibe a su hijo con las palabras: "Esta vez no puedes negar que eres mi hijo; no habrías muerto si hubieras sido hijo de Ammón. . . . ¿No aprenderás a dejar de lado esta arrogante palabrería, a conocerte a ti mismo y ver por fin que eres mortal?", en lugar de compararse con Hércules y Dionisos. En *Filón*, cuando Moisés expresa el deseo de ver a Dios, éste responde con el Oráculo de Delfos (*De Spec. Leg.* I, 44). En *Juvenal* (XI, 23ss.) se considera que ha caído del cielo para enseñar discreción a los hombres. Pero esto es precisamente lo que todos estos pasajes (y muchos otros) tienen en común: la admonición ha bajado del cielo, de Dios, del Oráculo. Es el Absoluto el que muestra al hombre su propio lugar, su finitud y mortalidad. Al alcanzar su propia verdad, llega también a una relación correcta con Dios. Pompeyo, sacrificando a los dioses en Atenas, lee por casualidad "ciertas inscripciones". Así, en el lado interior de la puerta, había ésta: 'En la medida en que te sabes hombre, eres un dios'"(7).

Aquí el dicho contiene una nota nueva; parece estar estableciendo un equilibrio entre el movimiento de Dios al hombre y el del hombre a Dios. De hecho, influenciados por *Platón*, en los estoicos y neoplatónicos se escucha una admonición en el sentido de que el hombre debe levantarse de su olvido y de los detritus que atascan su espíritu y recordar su nobleza, su relación con los dioses. En *Faidros*, el conocimiento de sí mismo es conocimiento de lo espiritual; en *Alcibíades*[8] esto se radicaliza: el verdadero hombre se identifica con el alma. Más tarde, *Proclus*, en su comentario a este diálogo platónico, concede a esta última un lugar de honor. En este sentido, el *Gnothi Sauton*, según *Juliano*,[9] es declarado por los estoicos como el "primer principio de su filosofía", en la que, sin embargo, el "Dios-en-nosotros" es la Razón (*nous*).[10] [11] Lo mismo ocurre con *Epicteto* y, con bastante detalle, en *Cicerón*.En *Plotino*, el conocimiento de sí mismo se convierte en visión de la estructura del alma;[12] el acto filosófico fundamental de "darse la vuelta" (*epistrophē*) se identifica con el *Gnothi Sauton*. Para los neoplatónicos, conocerse a sí mismo significa volver la mirada hacia el propio origen, de donde el alma ha "descendido". Es bien sabido el efecto duradero que este segundo aspecto del axioma

tuvo en los períodos temprano y medio del pensamiento cristiano;(13) pero no podemos seguir este camino más lejos aquí, porque con el evangelio entra en juego un elemento fundamentalmente nuevo.

Sería muy tentador llevar estas dos líneas de pensamiento más lejos en la especulación filosófica; deberíamos ver que no se alejan la una de la otra, sino que permanecen en relación, del mismo modo que la epistemología aprende a ver cada vez más claramente que el impulso hacia las cosas es simultáneo con el "retorno" (refexión) del pensamiento a sí mismo. En efecto, en este "retorno", el pensamiento debe convertirse también en objeto para sí mismo, de modo que pueda abarcar tanto la materia conocida como a sí mismo en tanto que conocer y, por tanto, tomar conciencia también de sus propios límites frente a lo conocible. Así, *Platón*, en su *Cármides*, equipara el autoconocimiento del Oráculo de Delfos con la llamada a *la sophrosune* (moderación, discreción); esta última se define (provisionalmente) como aquel conocimiento de oveja "que no es conocimiento de ningún otro objeto que de sí mismo, y de los otros elementos del conocimiento y también de su propia ignorancia".(.(16) 14) Este camino podría seguirse pasando por *Aristóteles* hasta *Agustín*15 y de ahí a *Tomás*Sin embargo, no aportaría nada a la pregunta "¿Quién soy yo?", ya que sólo se ocupa de las estructuras básicas generales del conocimiento.

También es posible rastrear la interconexión de las dos líneas de pensamiento en el ámbito metafísico-religioso. Esto mostraría que las dos formas de pensamiento que concluyen en el mundo antiguo -el estoicismo y el neoplatonismo- conocen cada una ambas líneas y las utilizan para promover una conducta ética y religiosa adecuada, aunque con cargas invertidas: los estoicos ponen el acento en la emanación de la persona individual de la totalidad (en las categorías teatrales que hemos elaborado), es decir, en el desempeño racional del papel limitado que se *me* ha asignado. Los neoplatónicos, por el contrario, ponen el acento en la reflexión sobre el Uno; aquí el juego de roles externo -como vimos por la *forma en que Plotino* utiliza la metáfora del teatro- se reduce al nivel de un juego de sombras casi insustancial. Pero la diferencia es sólo de matiz, ya que en *Epicteto* y *Marco Aurelio*, igualmente, la condición previa para jugar una buena vida es mantener una distancia interior de lo que se está jugando y mantenerse en contacto con la Razón universal. En su parentesco interno, estos dos modos antiguos de fundamentar el "yo" en su propia singularidad forman un único flanco a la visión cristiana, que

empezamos a discernir aquí, aunque en comienzos fragmentarios que no pueden llevarse a cabo en última instancia.

No obstante, en lo que sigue parece significativo tomar el enfoque estoico y platónico (junto con sus homólogos modernos), en su mutua oposición interna, como guía para nuestra investigación. Queda por ver hasta qué punto puede llevarnos a la solución de nuestra cuestión. Pero como enfoque inicial es indispensable.

B. EL PAPEL DE LA ACEPTACIÓN DE LA LIMITACIÓN

1. *El hombre como emanación del Todo*

Para intentar comprender el "yo", comenzamos con los estoicos antiguos y, en particular, con *Epicteto*, ya que es quien más se aproxima a la solución cristiana[1]. Ya nos hemos encontrado con él y con otros estoicos en nuestra discusión sobre la representación de papeles en el teatro del mundo; muchas y multicolores son sus referencias al tema: reflejan la tradición estoica.[2] El estoicismo presentó una oportunidad, desconocida en el mundo antiguo, de enfrentarse con la unicidad e insustituibilidad del "yo", y ello por tres razones: en primer lugar por su epistemología empirista, que no conoce *universalia in rebus* sino sólo un mundo revelado por los datos de los sentidos, que contiene cosas individuales únicas (*idios poia*) -que la Razón, por supuesto, puede ordenar posteriormente en categorías particulares. Además, estas cosas individuales se consideraban emanaciones del Ser Divino del mundo (en *Poseidonios*, donde esta cosmología se elabora a la mayor escala, son miembros de la vida del mundo), una sustancia finita[3] que, al final de un eón, reabsorberá en el fuego cósmico todo lo que ha engendrado. Por último, se concede al hombre una cierta participación en la razón divina del mundo, de modo que no sólo pueda contemplar la providencia divina en su conjunto, sino también reconocer su propia y particular emanación de la Divinidad. Naturalmente, los estoicos están tan preocupados como los platónicos y los aristotélicos por la "esencia" del hombre, que se caracteriza generalmente por esta participación en el Logos y, por tanto, por su libertad, que lo hace superior al mundo; sin embargo, el estoicismo muestra un interés especial por la singularidad de los individuos. Así, es característico que *Epicteto*[4] se sintiera personalmente interpelado cuando era alumno de *Musonio Rufo*: "Hablaba de tal manera que cada uno de los que nos sentábamos ante él tenía la sensación de que sus faltas habían quedado al descubierto; tanto hablaba a nuestra condición, tan claramente nos indicaba a cada uno nuestras faltas"[5] Y: "Que yo y tú no somos iguales, esto lo sé con la mayor certeza"(6). Así, el *Gnothi Sauton*, la llamada al autoconocimiento[7], adquiere también un matiz especial. *Panaitios*

distingue cuatro "máscaras" o "personas" (*prosōpa*) que deben integrarse en el hallazgo y desarrollo de un yo.(8) En primer lugar está la naturaleza humana en general, fuente de valor ético para cada individuo. En segundo lugar está la naturaleza particular que le asigna su constitución física personal, que cada uno puede desarrollar legítimamente, siempre que, al hacerlo, se mantenga dentro de los límites de la naturaleza humana en su conjunto -nunca debe intentar imitar la naturaleza de nadie, olvidando la suya propia, sino que debe asegurarse de que todo armoniza con su propia cualidad distintiva-. La tercera "persona" es lo que hemos adquirido a través del azar y las circunstancias externas. Y la cuarta -y ésta es la más importante- es lo que hacemos de nosotros mismos por nuestras propias decisiones: "Es nuestra propia voluntad la que decide el papel que queremos desempeñar personalmente en la vida". Aquí *Panaitios* plantea la difícil cuestión de la "elección de vida" que se ha de hacer en la juventud. Esta cuádruple distinción, sin embargo, no pretende oscurecer la fundamental doble división estoica con la que tanto *las Conversaciones de Epicteto* como su *Manual* parten: en cada vida humana individual existe lo que es proporcionado por la providencia como el material "dado" -y el hombre debe arreglárselas con ello- y existe su libertad razonadora, por medio de la cual participa de lo divino y le permite usar y modelar lo "dado" según la superioridad que le corresponde como ser humano. *La prohairesis* es la razón reflexiva y evaluadora9, el libre albedrío y el fundamento de la persona ética, así como su capacidad de desarrollo. Cada uno está dotado de estos dos elementos de tal manera que la armonía del mundo resulta de la particularidad de todos10. Cada uno debe poseer "el sentido de su propia personalidad [*idion prosopon*]"11 y decidir así el valor que se da a sí mismo, pues "las personas se venden a sí mismas a precios diferentes"12. Todo depende de la libre aceptación de la propia personalidad, es decir, de la opción deliberada por la propia libertad divina y por las limitadas condiciones de vida en las que uno se encuentra. "Asume este papel";13 lo que aquí se quiere decir es el papel del sabio, el hombre que se toma en serio de verdad (es decir, en la acción) su papel.14 La verdadera filosofía consiste en hacer, no en hablar y especular.(15) El sabio no "mezcla distintos papeles",16 pues eso nunca puede producir un personaje. La manera correcta de representar el propio papel es la siguiente: desde la atalaya (y la distancia) de la libertad, afirmar las condiciones terrenales dadas sin enredarse en ellas. "¿Quieres que mc interprete la pobreza? Tráelo

aquí, y verás lo que es la pobreza cuando se encuentra con un buen actor"[17]. Todo brota de la libertad interior; ningún poder terrenal puede tomar su ciudadela[18]. Está dada por Dios, pero hay que ejercitarla. Naturalmente, todo ser, incluido el hombre, tiende a la autoconservación y a la autopromoción (*oikeiōsis*), pero en el caso del hombre, que lleva en sí la chispa divina, su propio bien coincide con el bien ético en cuanto tal, "y así mi yo está donde está mi ser ético [*prohairesis*], y sólo así soy el amigo, el hijo, el padre que debo ser"."[19] [20]Así, a diferencia de los actores de tercera que sólo pueden aparecer en el coro, yo puedo actuar realmente en solitario.

Ahora la cuestión es ésta: ¿Cuál es la relación entre la libertad humana y la divina? ¿Es el núcleo de la libertad humana personal y único o es sólo una composición marcada por la libertad divina bajo las limitaciones materiales dadas? La respuesta dependerá *de qué* y *quién* es ese Dios que reparte funciones y libertades. Según la cosmología y la teología estoicas, "lo primero y más importante es el sistema que consiste en Dios y la humanidad",[21] al que también pueden pertenecer dioses y demonios, pero estos dioses son a su vez emanaciones del "Dios más alto y omnipotente, que recibe muchos nombres, Zeus, el Señor de la Naturaleza. .";[22] cuando el mundo se consuma en el fuego y se disuelvan todas las formas que han surgido, Zeus volverá a estar solo.[23] Pero en este mismo pasaje *Epicteto* alterna entre los términos "Dios", "dioses" y "Divinidad".[24] Dios es el todo, los seres humanos son partes (*moria*), fragmentos, (*apospasmata*), "estrechamente ligados a Dios",[25] "relacionados" con Dios (*syngeneia*);[26] son como miembros de un cuerpo -si tales miembros pudieran pensar;(27) pueden estar seguros de que son necesarios para la condición total del mundo presente.[28] La libertad que se les da es absoluta: "independiente" (*autoexousion*) y autónoma (*autonomon*)(29) "¿Qué se ha reservado él (Dios)?"[30] "Zeus mismo no puede anular mi libertad [*prohairesis*]"[31].

Epicteto insiste en que soy "amigo y libre de Dios y le obedezco por propia voluntad"[32], pues Dios es mi "Creador" (*poietēs*) y "Padre",[33] yo soy su "hijo adoptivo";[34] Dios, que está presente en todas las cosas,(35) que está particularmente presente en la mente humana.[36] Obedecerle y cumplir sus órdenes[37] es el único uso verdadero de la libertad humana. Dios es como el comandante de un ejército que nos ha indicado una posición que debemos mantener a toda costa[38]: "Cualquiera que sea la posición o el rango que me asignéis (como dice *Sócrates*),(39) prefiero mil veces morir antes que abandonarla"(40)."[40]

El hombre que guarda dignamente su puesto se convierte así en "testigo de Dios [*martus*]",[41] pues está allí en virtud de una "llamada" especial (*klēsis*)[42] que puede ser también una vocación al sufrimiento; (43) sabe que ha sido "hallado digno de servir a Zeus".(44) Dios se lo ha "confiado a sí mismo".(45) Es "un mensajero, un espía, un heraldo" al servicio de Dios.(48 46) "Sigue a Dios"[47] "aprendiendo a quererlo todo tal como sucede, tal como lo ha dispuesto el que lo dispone""Se apoya en Dios"[49] "Espera en Dios"[50] Es totalmente imparcial con respecto a las instrucciones de Dios[51] Es paciente y da tiempo a que las cosas crezcan.(53 52) Sobre todo agradece haber sido admitido en este mundo maravilloso y haber podido participar en la fiesta de la existencia.Vive en un constante himno de alabanza a Dios.[54] Nada encuentra más censura por parte de *Epicteto* que refunfuñar y discutir con Dios. A los que no soportan más la existencia les muestra la "puerta abierta", el suicidio.(55) Conoce la oración, pero considera que es mejor reservarla para situaciones especiales.(5657) Puesto que el hombre es sólo una parte de Dios, es natural que la parte deje que prime el todo.No obstante, está convencido de que Dios, que todo lo ve,[58] en su providencia también se ocupa de los individuos.[59]

Este ambiente religioso, tan próximo al del cristianismo que apenas pueden distinguirse ambos, se separa de la religiosidad cristiana por el marco estoico al que se aferra. En primer lugar, esta enseñanza, en la que espíritu y materia son iguales, exhibe un agudo dualismo entre la "bisagra" de la libertad personal, racional, y la "puerta batiente" de todos los bienes externos, incluido el propio "miserable cuerpo" (*sōmation*). Cierto que a los *adiaphora* se les puede dar un matiz positivo mediante la conducta ética, mediante el uso (*chrēsis*) que uno hace de ellos,[60] pero la libertad no se "encarna" en el cuerpo físico; lo corpóreo es "afectado" desde fuera por el punto inconmovible de la libertad. Hay que recordar aquí la reiterada recomendación de "cautela" cuando se trata de implicarse en relaciones mundanas, incluidas las que se mantienen con nuestros semejantes[61]. No debemos lamentarnos por la muerte de un ser querido: simplemente estamos devolviendo algo que, en cualquier caso, no nos pertenecía. Pero por muy próximas que estén la indiferencia estoica y la cristiana, la primera pretende evitar que el dolor afecte a las regiones más íntimas del alma (a pesar de las muchas exhortaciones a soportar la injusticia, la burla y la desgracia),[62] mientras que la segunda está dispuesta a abrir lo más profundo de sí misma al sufrimiento si Dios quiere.

Fundamentalmente, además, *la* enseñanza *de Epicteto* se mantiene

dentro del gran marco cosmológico erigido principalmente por *Poseidonios*:63 el mundo es un gigantesco organismo, animado por un único soplo divino ("Dios es un *pneuma* racional y ardiente, sin forma, que se transforma en todo lo que desea y se hace semejante a todo");64 sus partes están unidas por "simpatía" como los órganos del cuerpo humano. Las razas humanas, las culturas y las características nacionales son emanaciones del organismo cósmico; lo físico-climático y lo mental-espiritual no son más que dos caras de una misma cosa. Pero al igual que en otoño caen las hojas, también los individuos pasan para dejar sitio a otros. "Cede tu lugar a los demás"65. "Es bueno que las partes dejen paso al todo"66. Cada individuo debe retirarse del escenario de la vida dando gracias a Dios y sin buscar una continuación de la vida después de la muerte. Los antiguos estoicos no tenían interés en la inmortalidad,67 ni *Panaitios*68 ni *Poseidonios*69 Tampoco *Epicteto*; aunque puede hablar de un "retorno a Dios",70 el "verdadero hogar",(71) es sólo en el sentido de que los elementos constitutivos del hombre son devueltos a la economía cósmica.(72) Así se tiende un velo de resignación sobre todo su pensamiento religioso. La chispa divina en el hombre debe aceptar un papel limitado en la gran obra del mundo; debe intentar desempeñarlo bien,73 debe saber cuándo le ha llegado la hora de marcharse,(74) y sobre todo debe tomar las cosas tal como las encuentra.75 Por ejemplo, debe aceptar el hecho de haber nacido de estos padres concretos como resultado de este acto sexual concreto.(76) "¿Puedes elegir la historia? Se te ha dado un cuerpo particular, unos padres particulares, unos hermanos particulares, un hogar particular y un oficio particular en él. Y ahora vienes y me dices: 'Cambia la historia'. ¿No tienes recursos en ti mismo para hacer uso de lo que se te ha dado? . Las cosas se han deteriorado tanto que los actores se imaginan que sus máscaras, pelucas y túnicas son ellos mismos. Hombre, ¡ese es tu material, tu historia! Abre la boca y veamos si eres un actor serio o un bufón"77 Interpreta el papel que te han dado y luego desaparece, sabiendo que "el hombre que no muere está maldito": "¿Para qué brota el grano, si no es para crecer y madurar? Y cuando está maduro, ¿no hay que cosecharlo?"(78)

Sobre presupuestos bien distintos, la época moderna79 vio reiterarse una visión del mundo y del hombre que, asombrosamente, retomaba el punto de vista del estoicismo y, en particular, de *Poseidonios*, a saber, *las Ideen zur Geschichte der Menschheit* (1784-1791) *de J. G. Herder*. Se trata de su obra central, en la que puso lo mejor de sí mismo; sin embargo, su inconsistencia y sus *aporías* manifiestas son

características. El libro vio la luz en la época de la reconciliación de *Herder* con *Goethe*, que por aquel entonces proseguía sus investigaciones sobre ciencia y filosofía natural, por lo que acogió favorablemente *el* ensayo *de Herder* y lo promovió. La cosmovisión de las *Ideen* presupone una "naturaleza divina" en la que se basa, estrechamente relacionada con la *physis* estoica. De ella emanan orgánicamente tanto todas las formas vivas hasta el hombre como las formas de lo histórico. Estas últimas están íntimamente ligadas a causas naturales: físicas, geográficas, climáticas. En el desarrollo de la humanidad existen causas antropológicas, etnográficas, lingüísticas y las estudiadas en la historia constitucional. Pero todas estas causas permanecen ligadas a lo natural, que, habiéndose hecho consciente en el hombre, no permite que ni siquiera lo espiritual salga de sus entrañas. *Herder* canta a la naturaleza como la "Madre y Reina" que nos ha dado su corazón de madre.(80) Contemplando una luciérnaga, una "chispa luminosa de Dios" que tal vez sea un "inmortal desterrado", se pregunta: "¿Me reconozco? / Tan pequeño, tan fluido, yendo y viniendo / Y brotado del sol: ¿me reconozco? . . En esta noche santa, en esta noche de magia, / Madre Naturaleza, ¡yo te adoro!"81 En medio de una visión naturalista de la historia del hombre, la cuestión del "yo" levanta cabeza. Ambas cuestiones están entrelazadas, pues "en la totalidad de la raza (la humanidad) no tenía otro destino que el que tenía en el caso de los miembros individuales, pues el todo sólo existe en los miembros individuales"82 Sin embargo, en *el Ideen* las dos cuestiones se entrecruzan: en lo que respecta a la raza predomina la horizontal, pues "la naturaleza humana sigue siendo siempre la misma"(83), aunque pueda avanzar hacia un cierto óptimo. Para el "yo", en cambio, prima lo vertical: aquí, la existencia terrestre se convierte en una etapa del viaje ascendente hacia el Sol de los Espíritus; pero no es asunto *de Herder* hablar de ello aquí; después de las insinuaciones del quinto libro no vuelve sobre esta ascensión. Esto muestra que la influencia de *Leibniz*, que actuó en él desde muy pronto, no pudo imponerse finalmente una vez reinterpretada en sentido vitalista. Menos aún pudo persistir la influencia de *Spinoza*. En su libro *Gott, Herder* había defendido *a Spinoza* contra el ataque *de Jaeobi*, pero, una vez más, reinterpretó la concepción del Absoluto del primero de acuerdo con su propia visión naturalista del mundo: "En todos los seres humanos, en todas sus criaturas -que son, por así decirlo, miles de millones de sus órganos-, este Dios se experimenta a sí mismo, del mismo modo que, puesto que está en nosotros,

disfrutamos de su existencia de un modo infinitamente íntimo"[84] En su vertiente más individual, el punto de vista *de Herder* no era ni leibniziano ni spinozista, sino -sin que él fuera consciente de ello- profundamente poseidoniano. Para ambos, el mundo es la emanación física y espiritual de una vida divina (que, en el *caso de Herder*, desde que había pasado por el cristianismo, tiene rasgos más personales); para ambos, el sol es el órgano central de la vida, y el mundo se mantiene por un equilibrio ecuánime de fuerzas opuestas; la tensión (*tonos*) es la ley fundamental de la vida, que difiere según las condiciones climáticas. Ambos admiran y cantan la armonía cósmica. Al igual que *Panaitios, Herder* ve la espiritualidad del hombre en estrecha relación con su porte erguido, que le deja las manos libres.[85] Generalmente estoica es su opinión de que la dignidad del hombre reside en que obedezca libremente las leyes de la naturaleza que habitan en él; estas leyes las lleva dentro, en potencia, al nacer; tienen que desarrollarse a través de la experiencia y la tradición. Estoico es también, en última instancia, el énfasis en la inestabilidad de todo logro humano,[86] unido al elevado optimismo respecto a la "humanidad" en su relación con Dios, y la confianza en la mano guiadora de la providencia.(87) Estoica -y esto es particularmente relevante para nosotros aquí- es también la *aceptación de los límites*, que se requiere del individuo en la medida en que, en la tierra, es un miembro de la humanidad. En el libro octavo introduce el principio de la "felicidad"; ésta se distingue inmediatamente de la bienaventuranza plena, que no puede esperarse en la tierra.[88] Ya hemos visto que el núcleo de esta felicidad reside en la existencia misma: "Todo ser viviente se regocija en su vida; no se pregunta ni medita por qué existe; su existencia es su propósito, y su propósito es la existencia. . . . Este sentido simple, profundo e insustituible de la existencia es, pues, la felicidad, una gotita de ese océano infinito del Todo-Bendito que está en todo y se deleita y experimenta a sí mismo en todo"[89] Esta es la actitud agradecida de *Epicteto* - "el pobre Epicteto da órdenes, más poderoso que un rey"(90)-, privilegiado para participar en el festín de la vida. Pero la bondadosa Madre del Universo sabe lo que necesitamos: "entrenamiento, esfuerzo y trabajo", y nos tiende "la copa de la salud en las duras manos del trabajo"; en efecto, vemos "que la Naturaleza ha hecho todo lo que ha podido, no para expandirnos, sino para restringirnos y acostumbrarnos así a nuestra vida circunscrita. . . . Así, oh hombre, tu único arte aquí abajo es el de la moderación: la alegría, la hija del cielo que anhelas, está a tu alrededor,. . Así, para

Herder, la aceptación de la limitación dentro de la forma finita que la Naturaleza ha producido, en todos los matices concebibles, forma parte de la felicidad terrenal. "Todas las obras de Dios. . en sus límites particulares, descansan sobre el equilibrio de fuerzas opuestas que mantiene un poder interior que las dirige y ordena": éste es el "hilo conductor" que puede conducirnos a través del laberinto de la historia, "pues todo lo que puede suceder, sucede, y todo lo que puede operar, opera"[92] Este principio repetido constantemente apunta directamente a *Hegel*; en términos estoicos, libertad y destino (*¿heimarmen?*) coinciden. "Todo lo que puede ser, es; todo lo que puede llegar a ser, será, si no hoy, mañana"[93] Esta libre aceptación de la necesidad es también el pathos que se encuentra en *Goethe*. Como dirá *W. von Humboldt*: "El clemente en que se mueve la historia es el sentido de la realidad. Éste contiene el sentimiento de la transitoriedad de la existencia temporal, el sentimiento de la dependencia de causas, tanto precedentes como acompañantes, pero también la conciencia de la libertad interior, espiritual, y el reconocimiento por parte de la razón de que la realidad, a pesar de su aparente carácter fortuito, está unida por una necesidad interior."[94] Aunque *Herder* espera un desarrollo a través de la historia, pues "el abuso se castiga a sí mismo" y la razón y las energías sustentadoras se impondrán (aunque, en deliberado contraste con *Kant*, sigue oponiéndose a la creciente sujeción de la humanidad a la tecnología y al control estatal), espera que las culturas individuales alcancen sólo *máximos* relativos.

Pero, ¿qué ocurre con el "yo" individual, cuyas capacidades internas no pueden desarrollarse en su totalidad bajo las limitaciones de la existencia terrenal? En el quinto libro*, Herder* eleva su mirada hacia la inmortalidad, confiando en que el alma, que siempre necesita un órgano material, será provista de él por la providencia. Ahora rechaza expresamente la doctrina de la palingenesia que antes defendía. Pero, ¿en qué consiste esta dimensión superviviente que, como en el estoicismo, se sabe tan estrechamente relacionada con Dios y, sin embargo, tan transitoria? Aquí, influido sin duda por *Spinoza, Herder* distingue entre el "yo", o la "personalidad", y lo que a veces llama el "sí mismo". "Lo que es inmortal -lo único inmortal- es lo que reside sustancialmente en la naturaleza y el destino del género humano, . Inmortal es aquello por lo que hemos salido de los confines de nuestro "yo" y vertido lo que es nuestro en el tesoro sin nombre de la humanidad: "Que la vida del hombre sea toda en los demás; / la fecundidad su mejor recompensa"[96] "¡Valor! No te perteneces a ti

mismo: / sino al grande y bueno Universo. / De él has recibido y haces; / Debes dar, no sólo todo lo que es tuyo / Sino a ti mismo. . . . / Separado de todo lo viviente que te envolvió / Y aún te envuelve, alimentando y dando vida, / ¿Qué serías? No un 'yo'. . . / El Yo muere para que el Todo sea. . . . / Sólo si, despreocupado de tu estrecho "yo", / Tu espíritu vive en las almas de otros, tu corazón / Late en mil corazones, entonces serás / Eterno, omnipotente, un Dios; / Como él más allá de toda vista y nombre". De ahí: "Busca el descanso, oh amigo, y luego huye / de tu más terrible enemigo: la personalidad."[97] O, en prosa: "Cuanto más pura y noble es alguna parte de nuestra naturaleza, tanto más se trasciende a sí misma, renuncia a sus estrechos confines, se hace comunicativa, infinita, eterna. . . . Así han influido todos los bienhechores de la humanidad". Y si queremos aportar también nuestra contribución, "debemos dejar a un lado nuestro "yo". . . todo lo que huela a personalidad debe ser desterrado al abismo"; y aquí, por una vez, el poeta se expresa más plenamente sobre el tema de "los demonios, héroes y genios del mundo antiguo"[98]. Pero no habla sólo de la absorción del individuo en la raza; a este relato le falta todavía la dimensión vertical, la del yo: "Olvida tu yo, pero no pierdas nunca tu yo. . . . / Un hombre que se perdiera a sí mismo, ¿qué quedaría? / Lo que de nosotros vive en el corazón de los demás / es nuestro yo más verdadero y profundo. . . . / [99] Es difícil decir si este "yo" es más que la *prohairesis* de *Epicteto*, en la medida en que es una chispa del fuego divino en el individuo, o si puede ser una anticipación del "yo" de *C. G. Jung*, es decir, esa síntesis de todas las fuerzas vitales que es alcanzable por el "yo" en su autotrascendencia al plano universal. En la medida en que *Herder*, en sus *Ideen*, se distancia de las nociones derivadas de su formación cristiana -incurriendo a veces en violentas polémicas(100)-, pierde también su asidero en la mónada personal y reflejadora del mundo de *Leibniz*; tampoco puede decir lo que podría ser este yo despersonalizado, un "yo" del que se ha eliminado el "yo", un "yo" que llega a su verdadero yo a través del desinterés.

2. *Psicología*

Puede parecer poco prometedor plantear a la psicología la pregunta "¿Quién soy yo?", ya que tanto la psicología clásica como la moderna (en la medida en que son una *lógica*) se ocupan de la psique humana como tal, de lo que es común a todos los seres humanos, no de las particularidades del individuo. O, en todo caso, la psicología trata de

comprender a este último desde el punto de vista de las leyes generales y de aplicar la curación -mediante el análisis o la terapia- sobre esa base. Sin embargo, la psicología moderna está dispuesta a tomar en serio al individuo con todas sus características distintivas y peculiaridades, y en particular en la disparidad entre su "yo" y su papel social; en consecuencia, no está de más que examinemos por un momento a los principales representantes de la psicoterapia moderna. Los hemos englobado bajo el epígrafe general de "rol como aceptación de límites", a pesar de sus diferencias entre sí, porque en todos los casos ven al "yo" como apoyado y orientado hacia un sustrato vital que lo rige y sostiene; en *Freud*, la relación de este "yo" con el sustrato es explícitamente la de la "superficie" con la profundidad,[1] de la "fachada" con el edificio.[2] Cada uno a su manera, por lo tanto, los grandes líderes de las tres principales escuelas de psicología abogarán por que el hombre llegue a aceptar lo que es; verán el objetivo último de la terapia como el de integrar al hombre en la totalidad que lo abarca. Comenzamos con *Sigmund Freud*, el primer psicólogo empírico profundo, para quien la aceptación de los límites es una actitud personal profunda ante la vida. Luego pasaremos a *C. G. Jung*, quien, a pesar del amplio panorama de su doctrina del alma, conduce en última instancia al individuo, una vez despojado de su "persona", a la aceptación. Por último, nos referiremos a *Alfred Adler*, que saca al yo neurótico de su "unicidad" y "semejanza con Dios" para que acepte su modesto papel en la sociedad. Él constituye la transición a la sociología.

a. Sigmund Freud

Freud, que se describe a sí mismo como "sensible e irritable",(3) que tuvo una vida dura (y que no se hizo la vida fácil), era "un incrédulo total",[4] sin ilusiones en cuanto a las capacidades del hombre;[5] de hecho, no estaba seguro de que la "ininteligible comedia"[6] de la vida tuviera algún sentido. "En el momento en que alguien se pregunta por el sentido y el valor de la vida, está enfermo, pues objetivamente ninguno de los dos existe",[7] porque "el programa del principio libidinal, que fija la meta de la vida. . . La brutalidad de la vida "hiere" el corazón humano -la palabra "herida" se repite a menudo en las cartas de Freud(9)-, sobre todo porque "esta vida irracional"[10] se acaba con "el doloroso enigma de la muerte"(11). Pero como no hay tribunal de apelación(12), el hombre se queda en "dolorosa soledad"[13][14], y la muerte de un ser querido le deja "desconsolado". . . En su última

década, *Freud* sufrió insoportablemente; "no puedo soportar una existencia terminal";15 su anhelo de muerte, de "la paz que anhelo", "la nada eterna",16 aumentó, se sentía "atrasado".17 Pero, en una extraña "obstinación",(18) permaneció en su puesto. A veces, sus "queridos semejantes" le parecían "gentuza",(19) religión una neurosis compulsiva infantil,20 una "ilusión de masas"21 que el análisis debía combatir y acabaría destruyendo. Se aferró a un único valor: la ciencia empírica, que había demostrado "que no es una ilusión"22 y que, al final de su libro contra la religión y en sus últimas conferencias, ensalzó en términos casi hímnicos.(23) Sin embargo, la ciencia sólo da pequeños pasos adelante, y *Freud* subraya continuamente lo incierto de sus hipótesis, lo desconocido del sustrato del que surgen los fenómenos psíquicos. También es consciente de "las limitaciones de mis dones".(24) La palabra "someter" acude fácilmente a su pluma.25 *Freud*, con su horror a la filosofía, era un médico que, partiendo de sus estudios sobre la histeria y la práctica de la hipnosis, se abrió camino hacia su campo especial, el inconsciente psíquico. Lo llama "la planta baja y el sótano del edificio" y no asciende a los pisos superiores "habitados por huéspedes tan distinguidos como la religión, el arte, etc."26 Es demasiado cauto para ser materialista.27 Está convencido de la "unidad del mundo", que considera evidente por sí misma.28

Como médico, le preocupaba el "yo" de sus pacientes, y lamentaba que la investigación sobre este "yo" hubiera progresado tan poco.29 Su propósito era utilizar "los datos de la observación para establecer tipos inicialmente extremos y de contornos claros", aunque tales tipos "sólo puedan encontrarse en contornos más borrosos" en la multiplicidad de la vida individual.30 Como resultado de su análisis del inconsciente, Freud llegó a la suposición de que existía un estado pregenital original en el que el ser humano en desarrollo, como una mónada, es un sistema cerrado, sin mundo, "autoerótico", regido por el "principio del placer"; sólo "al nacer" da "el paso desde el narcisismo absoluto y autosatisfecho hacia la percepción de un mundo externo cambiante".31 Este punto de partida -un goce, por así decirlo, eternamente (intemporalmente) autocontenido y complaciente- es de importancia capital para todo lo que sigue, no sólo para el drama del choque con el mundo exterior (que Freud retrata en las célebres fases oral-caníbal, anal-sádica y fálica), sino igualmente para la continua transformación de su enseñanza.(32) Su primera tarea fue explicar el choque con la realidad del mundo externo, en el que la mónada rompe su aislamiento: en la "dicha de mamar", el pezón de la madre parecía

formar parte del propio sistema del bebé,[33] pero se retrae El "yo-placer infantil que sólo puede desear" llega a un punto en el que tiene que reconocer el "yo real, que representa la integración de los patrones de conducta adquiridos a través de la experiencia concreta".[34] Si la mónada originaria es "polimorfamente perversa",(35) es decir, no predeterminada por ningún objeto, la experiencia de la dependencia (hambre, autoconservación frente a la pulsión de placer) comienza a fijar los objetos del mundo externo. (En principio Freud no habla de un "tú", ni siquiera en el caso de la madre, sino siempre del "objeto" de una pulsión). Así pues, hay una oposición inmediata entre la pulsión yoica y la pulsión sexual:[36] al enfrentarse con el entorno percibido -el reconocimiento de "lo verdadero y lo falso",[37] pero luego la "catexis" de los objetos de deseo con la energía libidinal y la "represión" de lo inaceptable en el inconsciente- el yo se organiza gradualmente como la parte consciente de la psique.[38] Cuando Freud se dedicó más deliberadamente al análisis del yo, era lógico que abandonara el dualismo entre pulsión yoica y pulsión sexual y, en consonancia con su modelo original, explicara también las pulsiones yoicas como procedentes de la misma energía libidinal básica que las pulsiones sexuales dirigidas externamente. El yo (como representante de la mónada primigenia narcisista) es "un gran depósito libidinal. . . desde el cual la libido es enviada a los objetos y que está siempre listo para recibir la libido que fluye de vuelta de ellos". Incluso las pulsiones de autoconservación "eran pulsiones sexuales que habían adoptado como objeto al propio yo, en lugar de los objetos externos".[39] En vista de este retorno al yo, *Freud* está dispuesto a sustituir la expresión "pulsión sexual" por el término más amplio de "eros", la "fuerza de amor" generalizada que lo gobierna todo -como podemos leer en *Platón*.[40]

Sin embargo, el "yo" consciente es sólo un fragmento(41) de la antigua mónada o totalidad. En primer lugar, el niño proyecta su amor sobre sus padres, que aparecen simultáneamente como la encarnación de la autoridad perfecta -no necesitamos entrar aquí en los detalles del drama del complejo de Edipo- y, cuando "el complejo de Edipo muere de muerte natural"[42], reasume este factor de autoridad, que ahora se convierte en el "superyó" ("ego-ideal") que domina al yo; Se convierte en la autoridad detrás de los valores éticos, la "conciencia", pero también, como representante del inconsciente que se opone al ego (el "id"), lo tiraniza sádica y agresivamente.[43] De este modo, lo que el yo "proyecta más allá de él como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que era su propio ideal".[44] Para

comprender esto, debemos recordar la referencia anterior al estadio primario polimorfo y perverso y examinarlo más de cerca. En efecto, este estadio (que será sustituido, en la versión definitiva de la teoría, por el "id") se concibe como una *coincidentia oppositorum*: "Las reglas del pensamiento lógico no se aplican, en particular la de la no contradicción. Las pulsiones contrarias coexisten sin anularse";[45] "no hay negación en este sistema",[46] ni "el paso del tiempo tiene efecto alguno sobre la secuencia psíquica".[47] Este sistema fundamental da lugar a la ambivalencia de las pulsiones y los sentimientos que *Freud* subraya con tanta insistencia: el amor y el odio, el "bien" y el "mal",[48] se contienen mutuamente; en cualquier momento pueden convertirse en su contrario. Del mismo modo que pueden mezclarse y "alearse", también pueden "separarse"(49). De ahí que tengamos "la tendencia innata del hombre al "mal", a la agresión, a la destrucción y, por tanto, también a la crueldad". Nos parece oír una anticipación de *C. G. Jung* cuando *Freud* prosigue: "Al igual que *Jung* (con su doctrina del *ánima), Freud* considera que el ser humano es fundamentalmente bisexual(51). Dada esta condición primigenia, se deduce que la relación entre el superyó (la conciencia, el censor) y el yo puede describirse como sádico-masoquista. (Podemos pasar por alto aquí todo el tema de la herencia; bajo la influencia reconocida de *Jung*,(52) éste intenta demostrar, en el individuo de hoy, los rasgos de la sociedad humana original, la "manada primigenia". Lo hace primero en *Tótem y tabú*, pero prosigue hasta su libro contra la religión, *El porvenir de una ilusión*, y en su "elucidación" de las características judías en *El hombre Moisés y la religión monoteísta*. Estas obras, destinadas a dar forma concreta a una "visión",[53] describen la constitución actual del hombre -que, para *Freud*, es inmutable- en una especie de etiología mitológica).

Una vez caracterizado el inconsciente no sólo como polimorfo, sino también como implicando una autocontradicción, se ha alcanzado la fase final de la "metapsicología" freudiana, a saber, la fase "autoerótica" primigenia. Esta fase, en la que se yuxtaponían todos los elementos que con el tiempo se diferenciarían por su relación con el mundo exterior, fase que ninguna "regresión"(54) posterior podría recuperar, se ha convertido ahora en el "yo", el "sistema primario", en el que se sublima la contradicción.(55) Pero no representa tanto el factor de atracción como el de lo siniestro, lo peligroso y lo amenazador; ésta es la raíz de la que "vivimos" nuestro yo (*Freud* adopta aquí *la expresión de Groddeck*).[56] "Después de todo, el yo no es

más que una parte del ello, modificada por razones funcionales en la medida en que entra en contacto con el mundo exterior amenazante";[57] no es un fenómeno primario,[58] sino que, como parte consciente, es la superficie superior y exterior expuesta del ello que se enfrenta al mundo;[59] además, por encima de él y contra él, tiene al superyó proyectado (y en gran medida inconsciente) como su autoridad rectora interior -una autoridad que representa al ello.[61 60] *Freud* retrata así la situación del yo, llena de patetismo: "Indefenso en ambos sentidos, el yo se defiende vanamente contra las sugestiones del yo asesino, por un lado, y los reproches de la conciencia castigadora, por otro"Es una "pobre cosa, sometida a una triple sujeción y, en consecuencia, amenazada por peligros de tres clases: del mundo exterior, de la libido del yo y de la severidad del superyó". Las tres clases de angustia corresponden a estos tres peligros"[62] Detrás de estas afirmaciones científicamente formuladas podemos oír a *Freud*, el ser humano sufriente, que, cuando le llega la muerte, "no puede quejarse ni cavilar, sino que se ve obligado a inclinar la cabeza bajo el golpe, un pobre hombre indefenso, juguete de poderes superiores".[64 63] "En nuestra opinión, un individuo es un id psíquico, no reconocido e inconsciente, en cuya superficie se asienta el ego, desarrollado como un núcleo a partir del sistema de percepción".El id es "el núcleo del ego",[65] meramente "una parte particularmente diferenciada del id",[66] que realiza su actividad "según lo dirigido por el id".[67]

No es de extrañar, pues, que la antigua nostalgia del paraíso perdido del "narcisismo primigenio" se convierta ahora en un "deseo de muerte", y toda la realidad psíquica se represente como una eterna lucha entre eros y thanatos, en la que, en última instancia, eros, la voluntad de vida, autoconservación y autopropagación, parece ser sólo un complicado y tortuoso camino hacia la muerte.[68]) La muerte es la meta de la vida.[71 69]) Sin embargo, el deseo de muerte también se expresa como la "pulsión de destrucción"[70] en continua erupción y aparentemente irracional -por eso no se pueden eliminar las guerras- y como el "instinto agresivo" aparentemente amoral, que tan profundamente se encuentra en todo lo relacionado con el psiquismo.*Freud* observa "que hemos recalado inadvertidamente en el puerto de la filosofía de *Schopenhauer*, para quien la muerte es "el resultado último" de la vida y, en esa medida, su finalidad".[72]) Ahora bien, es la "futilidad" lo que confiere a las cosas terrenales su "valor de rareza", al que no debemos aferrarnos.[73] Pero todo lo que recibe el nombre de "cultura", por lo que el hombre está obligado a esforzarse,

lleva en sí el germen de la muerte, en la medida en que implica un alejamiento cada vez mayor de la inmediatez del eros, exige que éste se canalice (de un modo psíquicamente imposible) en un "amor generalizado al prójimo" y exige una renuncia inhumana a las pulsiones instintivas y la restricción (llegando hasta la extinción) de la función sexual.[74] El hombre tecnologizado se convierte en "el dios artificial"; su artificialidad y la "grandiosa inflación de amor" que resulta de su estereotipación suscitan la pulsión de destrucción. En consecuencia, *Freud* rechaza tanto las esperanzas como los métodos del comunismo por ilusorios.

Al presentar su teoría a *Roman Rolland, Freud* describió el objetivo de su análisis como "simplemente el de la armonía superior del yo" y su tarea como la de "mediar con éxito entre las exigencias de la vida instintiva (el yo) y las del mundo exterior, es decir, entre la realidad interior y la exterior";(75) pero esto es ponerlo en términos eufemísticos. El "pobre yo" está condenado a ser el lugar de la angustia, atrapado entre los tres poderes superiores y siniestros que conspiran contra él: el id, el superego y el mundo exterior. En este mundo, para el racionalista *Freud*, sólo hay "objetos", no hay un "tú" que pueda formar un puente para salir del solitario aislamiento.

b. C. G. Jung

Sólo podemos arriesgarnos a adentrarnos en la laberíntica obra de *C. G. Jung*[1] si llevamos con nosotros, como hilo de Ariadna, nuestro planteamiento del problema del "yo" y del "papel"; esto nos permitirá limitarnos a cuatro de sus temas principales, constantemente recurrentes: el "yo", la persona, el proceso de individuación y el sí mismo. (A menudo equipara el concepto de "personalidad" con el de personaje o máscara, pero su terminología varía,[2] del mismo modo que da vueltas y aborda los cuatro conceptos principales desde perspectivas continuamente nuevas). Esto significa excluir todo el ámbito de lo consciente-inconsciente (en los sentidos personal y colectivo), el ego-sombra, el *ánima (animus*) y los arquetipos. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que, para *Jung* (y en esto difiere de *Freud*), el vasto mundo que se enfrenta a la minúscula conciencia yoica, el gigantesco mundo del inconsciente (principalmente el inconsciente colectivo), la corriente de la vida en la que se ven arrastrados los individuos, adquiere un peso que obligará al yo a encontrar su sentido y su equipoise en una coexistencia cada vez más profunda con esta corriente de la que ha levantado la cabeza. En

términos de *Weltanschauung*, el inconsciente, con su propia racionalidad que se expresa en actitudes compensatorias frente a la unilateralidad del ego, ocupa el lugar de la *physis* estoica (es decir, del *logos* o *nous*). Ciertamente, *Jung* pretende llevar a cabo una psicología estrictamente empírica y -a la manera kantiana(3)- renuncia a recurrir a cualquier cosa que se encuentre fuera de la psique,4 pero al mismo tiempo cree que está resucitando los tesoros perdidos del mundo mítico-religioso de los símbolos (indispensable para la civilización humana), como experiencia psíquica o como precondición inconsciente de ésta, en lugar de una metafísica5 ya muerta y de un dogma y una liturgia eclesiásticos6 vacíos e ineficaces. El psiquismo del hombre moderno lleva en sí una vasta prehistoria y se nutre de sus tesoros;7 por lo tanto, una psicoterapia que quiera curar al hombre de los demonios modernos del racionalismo y del utilitarismo debe conocer estos tesoros y recuperarlos para el individuo, en la medida en que los necesite.8 La ayuda que presta el terapeuta, en opinión *de Jung*, no es una mera técnica: exige una empresa por parte de toda una persona,9 no muy distinta del "padre espiritual" de otros tiempos.

¿Quién es, pues, ese individuo del que *Jung* se ocupa? Antes de intentar una respuesta, debemos subrayar *la* reverencia *de Jung* ante el misterio del ser: ha "llegado a ver que los problemas más grandes e importantes de la vida son todos insolubles, de hecho, deben serlo. . . . Nunca podremos resolverlos, sólo superarlos"(10). "Llegados a este punto, nos enfrentamos a cuestiones últimas: ¿De dónde viene la conciencia? ¿Qué es eso que llamamos alma? Aquí toda nuestra ciencia ha alcanzado sus límites"11 Desde el medio de este no-saber, el hombre se pregunta por su "yo". De pequeño, *Jung* se sienta sobre una piedra: "La piedra también podría decir 'yo'. . . . Esto plantea la pregunta: '¿Soy yo el que está sentado en la piedra, o soy yo la piedra en la que *él* está sentado? "12 Más tarde, de camino a la escuela, tiene "la sensación abrumadora", "la conciencia de que ahora / soy. . . . En ese momento / *me ha sucedido a mí mismo*"13 Más tarde, de nuevo en sueños, mientras lleva una vela en medio de una tormenta, le sigue una gran figura negra. Al despertar, sabe que se trata de "mi propia sombra. . . . producida por la pequeña vela que llevaba ante mí. También sabía que la vela era mi conciencia, la única luz que tengo. Aunque mi propio conocimiento es infinitamente pequeño y frágil comparado con los poderes de la oscuridad, sin embargo es una luz, el único rayo de luz"14 El "yo" consciente, la "resultante" de una configuración particular de numerosos elementos colectivos de la

corriente de la vida -y sus posibles combinaciones son infinitamente variadas15- surge como una "isla en el océano",16 "incrustada en una psique indefiniblemente vasta e inconsciente": de ahí que el hombre sea mucho más que su conciencia.17 El esfuerzo *de Jung* consistió en "renunciar totalmente a la superordinación del yo" y dejarse "llevar por la corriente" durante años para ser receptivo a las expresiones del inconsciente;(18) su objetivo era llevar este mundo submarino, que está conectado con el "yo" como su "sombra" y, en última instancia, como todo el mundo de los arquetipos, a una relación correcta con la conciencia extruida. El "yo" individual sólo puede definirse formalmente; "cualquier otra forma de verlo tendría que tener en cuenta la individualidad que se adhiere al ego como una cualidad principal del mismo".19 Pero aquí *Jung* no se ocupa tanto del factor del *individuum ineffabile* como del hecho de que el "individuo real", el problema de su "identidad", sólo puede definirse mediante un proceso, a saber, el proceso de "individuación", cuyo resultado (si se realizara plenamente) es el "yo". Esto, por supuesto, es completamente paradójico, como *Jung* admite fácilmente en su discusión sobre el "yo". Pues el punto de destino se distinguirá del punto de partida por su singularidad: mientras que el "yo" parece existir inicialmente sólo como una variación de lo colectivo,(20) la singularidad será el modo en que los elementos se integren en la totalidad. Pero en este caso, ¿cómo puede distinguirse este modo de cualquier otro, excepto por el elemento de unicidad de cada ego, una unicidad que de todos modos siempre estuvo ahí desde el principio y que la ciencia no puede captar?

La doctrina de la "persona" -que puede significar tanto "máscara" como "papel"- presenta contornos claros. Es el modo en que el yo se presenta en la colectividad. Es "sólo una máscara de la psique colectiva, una máscara que da la ilusión de individualidad. . . . mientras que en realidad no es más que un juego de roles, . . un compromiso entre individuo y sociedad,. . Así ocurre, por ejemplo, cuando un hombre está totalmente absorbido por su profesión y su prestigio, mientras que detrás de esta "cáscara", de este "disfraz", sólo hay "un hombrecillo lamentable".(22) Aquí *Jung* habla de "inflación"; es algo que podría reaparecer una vez que la ilusión de la "persona" se hiciera añicos y el yo pudiera alcanzar, sin trabas, la "gran verdad" para identificarse con ella. La "personalidad" (en el sentido restringido de persona) "es un trozo más o menos arbitrario del psiquismo colectivo".23 Cabe preguntarse si no subestima aquí la relación

positiva entre el yo y el papel social, en lo que evidentemente es una postura polémica contra *Alfred Adler*; todo el plano dialógico, el ámbito del devenir-uno-mismo en el contexto de los semejantes, es algo que *Jung*, si bien no ignora sin más, atraviesa rápidamente para llegar a la totalidad del yo, que es lo único que realmente le interesa.

Es totalmente legítimo que el psicólogo *Jung* exponga una doctrina de los tipos psicológicos (1921), su primer gran libro después de *Psicología del inconsciente* (1912), que marcó la separación entre él y *Freud*; aquí la realidad de la energía de la psique se generaliza "más allá de los límites de lo sexual" y se ilustra en sus expresiones más significativas (arquetipos). La doctrina de los tipos se desarrolla según las categorías rectoras de tensión, polaridad y complementariedad. "Gran parte del trabajo de mi vida [consistió en] investigar el problema de los rasgos opuestos",(24) no sólo el consciente-inconsciente, el ego y la sombra, la persona y el *ánima (animus*), sino también "el bien y el mal, el espíritu y la materia, la luz y la oscuridad".25 La polaridad bien-mal no debe extrapolarse de la trama de la psique, porque "sólo en el campo de la voluntad y de la acción humanas se pone moralmente de manifiesto la oposición entre ellas"; (26) el hombre que no puede aceptar su sombra oscura, su maldad latente, e integrarla, está condenado a convertirse en un espectro religioso. El horizonte sobre el que el yo se proyecta y se "individualiza", es decir, el "yo", cuyos símbolos no son distintos de los de lo divino27, es pues para *Jung* consecuentemente cuaternario. La Trinidad cristiana es unilateralmente masculina, le falta *la sophia*, el principio femenino28 ; y por otra parte, es exclusivamente luz, le falta la sombra, el mal; al lado de Cristo, el Hijo bueno, necesita al diablo, el hijo descarriado. Porque, frente al mundo tal como es, ¿quién puede refugiarse en la excusa de que Dios no quiso el mal que hay en él?29 El libro *de Jung Respuesta a Job* (1952) plantea una defensa (una defensa "cargada de emoción", como dice el propio *Jung*) de esta doctrina de la polaridad como horizonte último; aquí, el hombre que sufre, habiendo "discernido los opuestos en la naturaleza divina",(30) apela desde un Dios no integrado a un Dios integrado -lo que en última instancia significa un Dios que se ha hecho hombre. Para *Jung*, psicológicamente hablando, es contradictorio hablar de un Dios "absoluto", es decir, "desligado" de la relación con el mundo; sólo allí donde la totalidad (el "yo") se encarna en el ego e inicia así la individuación, las decisivas *conjunciones mysterium*, cobra vida. Si hoy parece que "el lugar de la Divinidad. . está siendo ocupado por la

totalidad de lo humano",[31] esto puede significar dos cosas: puede significar la pérdida de Dios y de sí mismo por parte del hombre moderno, pero también puede implicar que, al hacerse Dios hombre, Cristo se ha convertido en un arquetipo histórico.(32) La primera versión podría interpretarse en la línea de *E. Block*; la segunda está sin duda más cerca de la actitud más íntima *de Jung*.[33] Sin embargo, aún nos queda la pregunta de si esta proyección en Dios de una estructura de polaridad propia de la criatura (aduciendo *la coincidentia oppositorum* de *Cusanus* y la Divinidad escindida de *Böhme*) puede conducir al hombre condicionado más allá de sí mismo hacia lo incondicionado, hacia aquello que lo condiciona.

Jung conoce una trascendencia del yo empírico (en el proceso de individuación) hacia el yo supraordenado[34], una totalidad que sólo puede alcanzarse de manera aproximada. Pero también habla de un a priori por parte del yo; pareciendo inicialmente abstracto, se encarna a sí mismo, de sí mismo, en el yo.[35] En esta aprioridad, el yo (que sólo puede ser abordado en símbolos)[36] también puede aparecer y manifestarse en imágenes personales.(38 37) Así (a la manera kantiana, y de modo similar a *Freud*) puede decir que "el yo individuado se experimenta a sí mismo como objeto de un sujeto desconocido y supraordenado", una idea extravagante, puesto que la "noción del yo es ya un postulado trascendente".En este contexto encontramos con frecuencia la palabra "gracia" o "voz";[39] sin embargo, la oración nunca se convierte en un acto fundacional.

Volvemos así a la cuestión última de esta "individuación", el proceso de convertirse en un "yo". *Jung* sitúa estos dos conceptos en el centro de sus reflexiones.(40) Llama a este yo "individual, en la más estricta oposición al superyó freudiano".(42 41) Lo llama el "punto central de la personalidad", no residiendo por supuesto en el yo empírico, sino "situado en el medio entre la conciencia y el inconsciente",como la más alta "síntesis"[43] de los dos; así es dos cosas a la vez: subjetivamente se hace "lo más íntima y extremadamente solitario", pero objetivamente tiene "la totalidad del universo por fondo".((4644) Sólo en esta paradoja puede captarse *el homo totus*[45]; él es la autorrealización o un proceso de "selving" (*Verselbstung*), "en la medida en que entendemos por individualidad nuestra más íntima, última e incomparable unicidad",) que conduce a esa completa soledad a la que *Jung* se refiere, al principio y al final de sus memorias, como su destino.[47] Pero ésta es también una encarnación de esa totalidad en la que se ha trascendido a sí mismo y a la que se ha entregado. Cristo y

Buda se mencionan continuamente en este punto: Cristo como "símbolo supremo del yo",[48] una "encarnación del arquetipo del yo".[49] Así pues, no debemos "seguirle" externamente, sino, como sus "miembros místicos", dejarle vivir en nosotros.[52 50] Cristo debe ser necesariamente historia y mito (arquetipo) a la vez, de modo que puede ser tanto una encarnación única como un acontecimiento que tiene lugar en todas partes;[51] pero Buda es "el ser humano más completo".Buda es también una mejor encarnación de la qua-ternidad, el símbolo de la totalidad-para *Jung* la idea cristiana de la Trinidad es básicamente deficiente. Pero tanto si se concibe al hombre según un modelo como según el otro, e incluso si alcanza la mayor plenitud posible, conserva la profunda ambigüedad que ya hemos mencionado, que surge en última instancia del hecho de que su "yo" fundamental se concibe como un fenómeno de la colectividad. Así, "el yo no sólo es indeterminado, sino que -paradójicamente- tiene un carácter de determinabilidad, incluso de unicidad"[53] O también: "Sabiéndome único en mi combinación personal. . . También puedo tomar conciencia de lo que no tiene límites. . . . Singularidad y limitación son sinónimos"[(54).]

Esta expresión muestra que la aceptación de la limitación es también la última palabra de Jung. No se trata de una aceptación del papel o de la máscara (persona), ya que *Jung* considera esto último como un mero querer aparentar lo que no se es: es algo que hay que dejar de lado y trascender. Es una aceptación de la idea de que nuestro intento de abarcar la totalidad nunca puede tener éxito de manera que podamos identificarnos con ella, es decir, con lo divino. Puede que lo divino tenga que encarnarse "para ser todo en todos", pero nosotros mismos nunca representamos esta encarnación. A lo sumo, nos movemos entre símbolos de la totalidad, y ellos surten efecto en nosotros. El mayor peligro que debemos evitar es el de la "personalidad mana", identificarnos con el héroe absoluto o el sabio más sabio[55]. Debemos evitar la "arrogancia del ego" y esforzarnos por alcanzar "ese grado intermedio de modestia que es necesario si queremos mantener una condición de equilibrio"[56]. . . La vida del hombre es ambivalente y tentativa"[57] "El ser humano es una parte y no puede captar el todo"[58] "Podemos pasarnos toda la vida pensando que seguimos nuestros propios planes, sin descubrir nunca que, en su mayor parte, somos supernumerarios en el escenario mundial"[59].

c. Alfred Adler

Adler[1] se distanció de *Freud* muy pronto (1904), aunque la ruptura definitiva no se produjo hasta 1911. Sus primeros estudios se centraron en la inferioridad orgánica y su compensación y sobrecompensación por el propio órgano o por otros órganos[2]; posteriormente trasladó este modelo al ámbito existencial[3] y descubrió que se aplicaba tanto a la mente normal como a la patológica, siendo la diferencia entre ambas sólo de grado[4]. Muy pronto encontramos que su enfoque se denominó "psicología individual" (1908); esto significa que cada individuo tiene su constelación psíquica única y es una "individualidad indivisible"(5).(5) Hablar de "tipos" es sólo una regla general; "nunca puede explicar el caso individual", sino que sólo sirve para "arrojar luz sobre un área general, donde el caso individual debe ser descubierto en su singularidad".(67) En consecuencia, el médico necesita tener un don positivamente adivinatorio para captar cada totalidad individual particular, "mejor a través de la contemplación artística, intuyendo la naturaleza del paciente".Lo que es único se expresa en una "ley de movimiento" libremente elegida por la vida; el movimiento, a su vez, "se convierte en un movimiento con una forma, se convierte en forma". Así, "el ser humano puede ser reconocido sobre la base de dicha forma";[8] por último, la forma se considera un "movimiento congelado"[9] y puede describirse como una *Gestalt*(10) -aquí está el vínculo con la psicología *de la* Gestalt- siempre que la ley del movimiento inherente a la forma sea capaz de manifestarse en esta última.[11] Para *Adler*, sin embargo, la ley del movimiento de un ser humano es siempre una cuestión de su actitud correcta o incorrecta hacia su entorno social; esta "psicología individual" puede llamarse igualmente "psicología social";[12] de ahí que, también para *Adler*, la psicología y la ética converjan cada vez más.

Aquí se trata explícitamente de renovar el *Gnothi Sauton*[13] (sobre el trasfondo de las intuiciones freudianas, pero alejándose de ellas), de "despertar el autoconocimiento" pedagógicamente(14). Esto es tanto más necesario cuanto que, según la intuición básica *de Adler*, el hombre (y en particular el hombre neurótico) se oculta a sí mismo su ambición más profunda, el proyecto de su comprensión de la vida y la correspondiente ley de acción.[15] "Nada en la vida y el desarrollo del hombre se persigue con tanto secreto como la erección de su ideal de personalidad"[16] Se puede hablar de que el hombre es "inconsciente", pero con una salvedad:[17] "El ser humano sabe más de lo que comprende"[18] Se convierte en víctima del "logro artístico"(19) de la

ficción que ha creado.[20]

Para entenderlo, necesitamos comprender dos de los presupuestos básicos *de Adler*: la situación inicial del hombre, de tensión entre individualidad y comunidad, y su conducta libre, de búsqueda de objetivos, que conduce a la formación del "carácter".

Las categorías "sentido de la personalidad"[21] y "sentido de la comunidad"[22] se consideran en parte como polos de tensión en la vida (sobre todo en los intentos posteriores de *Adler* de construir una metafísica de la vida) y en parte como polos negativos y positivos (esto sobre todo al principio, en correspondencia con su punto de partida: la inferioridad orgánica). El sentido de comunidad es "innato". El sentido de la personalidad, sin embargo, surge como "un esfuerzo hacia la superioridad personal", es decir, como (sobre)compensación de la situación original de inferioridad del niño; así, es "adquirido por la experiencia, una tentación general, que intenta incesantemente explotar la comunidad para su propio prestigio"."[23] Para explicar este cambio de perspectiva -del amor propio y la autoafirmación adecuados y sanos a la "agresión" neurótica[24] hacia la sociedad en compensación por la experiencia de inferioridad- *Adler* afirma que el hombre nace más indefenso que cualquier animal;[25] "de hecho todo niño es inferior frente a la vida".[26] Generaliza esta inferioridad: "ser humano significa sentirse inferior"(27). La "gran inseguridad" del niño[28], su "inquietud que busca compensación"[29], es la base de la enseñabilidad del ser humano[30]. De hecho, *Adler* puede hablar de la "ansiedad primigenia"[31] del hombre por no poder hacer frente al poder superior de la vida. Y en la medida en que el objetivo último del hombre, de dominar la vida, es "más grande que la vida"(32), y por lo tanto se esfuerza por alcanzar una "perfección ideal inalcanzable"[33], y puesto que la realización de su sentido de comunidad es igualmente "un ideal inalcanzable"(34), le resulta demasiado fácil abrazar objetivos neuróticos(35), la "protesta masculina"[36] o la "voluntad de poder"[37], etcétera. En cambio, el "sentido de comunidad" -una "herencia biológica"(38)- está asegurado, ya que es "innato";(39) con cierto patetismo lo describe como el sentido "inmortal";[40] es "la verdad absoluta"(41) de la existencia humana, es más, es incluso la "lógica absoluta".(42) Se expresa en la necesidad de caricias del niño y debe encontrar una respuesta correcta en el amor de la madre (que lo determina prácticamente todo): no debe ser fría, pero tampoco debe malcriar al niño.[43] El sentido de comunidad debe desarrollarse de tal manera que el niño acepte "su papel de semejante",[44] aprenda a ser

"actor" ("jugador") como los demás,[45] a olvidarse de sí mismo,[46] a pensar en los demás,[47] a comprender que es más bendito dar que recibir[48] y "que los deseos injustificados deben reconocerse como atentatorios contra el sentido de comunidad".[49] Queda un cierto malestar (y ha sido subrayado por *Wolfgang Metzger*): ¿Ha surgido el sentido social (filogenéticamente y en el individuo) sólo de la debilidad del individuo aislado,(50) o no está toda la constitución del hombre (incluso a nivel de los sentidos) orientada a la "solidaridad"? (51) ¿Y qué hay de los logros culturales del individuo? ¿Son producto de un impulso biológico de superioridad o más bien de un interés por algo que tiene valor para todos?[52]

En la difícil situación en la que el niño está tanteando su camino en un mundo que inicialmente no puede dominar, *el* segundo impulso *de Adler* se vuelve dominante: la orientación freudiana a la causalidad es derrocada por una orientación a la finalidad. No podemos pensar, sentir, querer o actuar "sin tener algún objetivo ante nosotros. . . . La vida del psiquismo humano, como el personaje creado por un buen dramaturgo, se orienta a partir del quinto acto"[53] La razón se convierte en un órgano esencialmente "previsor", planificador[54] que intenta "sujetar, en formas fijas, mediante suposiciones y ficciones irreales, lo que es caótico, fluido, nunca asible"(55); "corre por delante" de la realidad y se convierte en un "órgano de defensa y ataque" contra la realidad[56] "Tiende a fabricar seguridad"(57)."[57] Elabora un "plan de vida", [58] adopta y ensaya un "papel" que, en su fijeza, puede llegar a ser fatal. [59] Para poner en práctica este papel pueden utilizarse los modos de comportamiento más contrarios, según la situación; esto hace que el significado de "ambivalencia", tal como se encuentra en *Freud* y *Jung*, se invierta por completo.[60] "Una persona puede perseguir dos propósitos contrarios y, sin embargo, querer una misma cosa",[61] ahora atacando y ahora retrocediendo, en una "actitud de vacilación",(62) una debilidad que tiraniza a quienes le rodean. Hay que examinar todo comportamiento en relación con su "hacia dónde". De ello se derivan dos cosas: en primer lugar, una alta valoración de la libertad originaria y constructiva del hombre desde la infancia[63], que emplea todo el material de la psique como "medio"; además, la negación de cualquier "carácter" predeterminado y fijo(64). "El carácter es el enfoque espiritual del hombre, la forma en que se sitúa frente a su entorno; es el camino a lo largo del cual su sentido del valor personal se afirma junto con este sentido de comunidad. . . . En consecuencia, los rasgos de carácter son sólo las manifestaciones

externas de la línea de movimiento de una persona", no son innatos sino "adquiridos" y siempre deben "ser vistos teleológicamente".[65] Así, por un camino diferente, *Adler* se acerca a la "persona" de *Jung*. Opina "que una característica particular de esta línea de movimiento debe ser una unidad indestructible. Esto es lo que nos permite captar al ser humano como una personalidad unitaria"[66] "Así, la persona lleva los rasgos de carácter requeridos por su meta ficticia, del mismo modo que el personaje-máscara -la persona- del actor en la tragedia antigua tenía que ser apropiado para el final de la tragedia"[67].

Aquí debemos protestar, y por dos razones: si el hombre, en una libertad que es su derecho de nacimiento, se atribuye a sí mismo una "unidad indestructible", ¿se trata sólo de su máscara ("persona", en el sentido de Jung) o de su individualidad insustituible, tan fuertemente subrayada al principio? Sin embargo, no cabe duda de que la función del médico es conseguir que el neurótico, "mediante el desarrollo consciente del sentido de comunidad. . abandone conscientemente el afán de poder",[68] es decir, que demuestre la no necesidad de su persona y regrese a esa libertad original según la cual puede modelarse teleológicamente. Pero esto nos lleva a la segunda pregunta: Si cada ser humano encuentra su "verdad" (predominantemente) cultivando su sentido de comunidad, encajando en el juego de la sociedad humana, ¿qué ha pasado con su "unicidad"? ¿Reside únicamente en el estatus que la sociedad le asigna y que él es libre de afirmar? ¿Es ahí donde se encuentra la "unidad del yo",(69) la "unidad de la personalidad",[70] la "unidad de la individualidad"[71]? Si éste fuera el resultado final, la "psicología individual" se disolvería real y verdaderamente en la sociología de los roles. Y de hecho esto es lo que ocurre en *Adler*, aunque en sus últimas obras manifiesta la ambición de ofrecer algo más, a saber, "una pieza de metafísica"[72].

El sistema persona-sociedad se extrapola al ámbito cósmico: existe una tendencia incluso a nivel atómico y celular "a ser un todo",[73] "en parte mediante los procesos de redondeo y establecimiento de límites, en parte mediante la adición de más partes". El todo es una "evolución", un "desarrollo constante",[74] con la "energía creadora que se encuentra en todo ser vivo".[75] Pero este objetivo de la propia perfección del ser se presenta a la vez como alcanzable e inalcanzable. Lo que es alcanzable es que -como repite *Adler* con frecuencia- todo el mundo pueda sentirse "parte del todo" y pueda actuar como tal con un éxito cada vez mayor[76]. En consecuencia, es "nuestra tarea convertir al niño en un instrumento del progreso social". Ese es el corazón de la

psicología individual como cosmovisión"[77] Pues entonces, el hombre socializado se siente a sí mismo "como un reflejo de la interrelación de toda la realidad cósmica"(78) En flagrante contraste y crítica *a Freud*, la humanidad del prójimo es elogiada como el valor más elevado. "Desde este punto de vista, incluso el sentimiento constitutivo de inferioridad parece "una bendición",(80) ya que permite al hombre sintonizar con el esfuerzo infinito de la humanidad. La psicología individual forma al hombre en la actitud "que puede darse por válida para el futuro más remoto",[81] pues "nuestra idea -según la cual el sentido de comunidad es la forma última de humanidad, una condición en la que prevemos resueltas todas las cuestiones de la vida, de nuestra relación con el mundo exterior"(82)- lleva en sí "la meta de una comunidad ideal" en la que "el hombre irradiará el sentido de comunidad con la misma naturalidad con que respira".(83) Sin embargo, tales pasajes, que muestran claramente que *Adler* considera que este ideal está al alcance de la mano,(84) se contradicen con otros que lo retratan como inalcanzable, "el anhelo del hombre de elevarse, de volar, de lograr lo imposible".[85] [87] "Toda idea nueva se encuentra más allá de la experiencia inmediata",[86] por lo que el desarrollo no puede llegar a su fin.Hemos de ser aquellos "que nos sentimos en casa en esta pobre corteza terrestre",[88] pero con un insaciable "impulso hacia arriba", que no es otra cosa que el impulso de la vida misma. En esta contradicción *Adler* ha alcanzado su límite; es el límite auténticamente judío, y no puede ir más allá. El cristiano *Rudolf Allers*,[89] siguiendo el camino *de Adler*, intentará resolver la contradicción. El neurótico *de Adler* se esfuerza por ser "único", por ser "como Dios",(90) y la tarea del médico consiste en expulsar estas nociones, cuya mejor proyección es "el concepto mismo de Dios".[91] La religión es vista principalmente como neurótica[92] y egoísta.[93] En este punto *Adler* no tiene la amplitud de *Jung*. En el contexto de Adler no puede darse la idea de que la auténtica unicidad del individuo pueda estar garantizada por Dios; de hecho, ni siquiera en *Jung*, como en todo el ámbito interno de la psicología, podría darse. El hombre *de Adler* debe *aceptar sus límites* y convertirse en uno con su papel social. Sin embargo, *Adler*, de un modo diferente al de *Jung* y posiblemente más directo, se ha centrado en aquellos valores humanos que yacen en los planteamientos de la cosmovisión cristiana y que no podrían haberse discernido al margen de ella. En el primer ensayo *de Adler* (1904) leemos: "El amor es el recurso más importante en la educación"[94].

3. *Sociología*

Por su propia naturaleza, la sociología se ocupa, no de la pregunta "¿Quién soy yo?" (en contraste con todos los demás), sino de lo que es común a todos los sujetos humanos, de su socialización. Si asumimos, sin embargo, que cada uno de estos sujetos es un "yo" único y preguntamos cómo este sujeto único puede participar en la forma o papel universalmente accesible (y, de hecho, obligatorio) de la humanidad común de tal manera que persista a través de esta última (o quizás sólo llegue a existir como resultado de ella), estamos obligados a enfrentarnos a esta cuestión fundamental después de todo. Es precisamente la diferencia entre el "yo" y su papel social, su "alienación" (*Hegel*) de sí mismo en general y su posterior autorreivindicación, lo que ha producido una gran riqueza de la sociología del papel en las últimas décadas. Debemos hacer un breve repaso de esta sociología, entre otras cosas porque utiliza continua y explícitamente la analogía del teatro, tanto en lo que se refiere a la diferencia entre persona y papel en el actor como en lo que se refiere al proceso dramático en su conjunto.

Tiene una prehistoria múltiple con muchas ramas,[1] en parte en la propia sociología (*E. Durkheim* y su teoría de la facticidad objetiva de las realidades sociales; *G. Simmel*), y en parte en la psicología social,[(2)] donde *William James* ya había distinguido el "yo" puro del yo social que vive en el papel-expectativas de su entorno,[3] y C. *H. Cooky* describió el "yo" como un reflejo especular que el entorno refleja en el "yo"[4], hasta *G. H. Mead*, en cuya *obra p*óstuma *Mente, yo y* sociedad[5] se describe la integración del "yo" (la conciencia que se postula) y el "mí" (la conciencia que se postula en el contexto de los demás seres humanos y que se refleja en el "yo") en la identidad del "yo". (Obsérvese que este yo, como producto final, ha estado mediado por la sociedad mucho más que en *C. G. Jung*). En 1936*, Ralf Linton*[6] sentó las bases de una sociología de roles explícita con su distinción entre "estatus" (la suma de las diversas posiciones del individuo en la sociedad) y "rol" (el aspecto dinámico en la vivencia del estatus, que pronto se denominaría "posición").

Ralf Dahrendorf, con su *Homo sociologicus* (1958), fue el portavoz de la psicología del papel en Alemania, basándose principalmente en *Talcott Parsons*. Citando el capítulo de *E. R. Curtius*, volvió a rastrear[7] el origen teatral del concepto, donde "papel" puede alternar con "máscara, persona, personaje". Enumera los puntos de analogía: (1) el papel como algo asignado al actor; (2) el papel como un complejo de patrones de comportamiento que (3) forman parte de la totalidad del

comportamiento que tiene lugar en la obra, de ahí que el papel se denomine "parte"; (4) el papel es algo que debe aprenderse, pero (5) no es exhaustivo en lo que respecta al actor, ya que puede aprender e interpretar muchos papeles y no se ve afectado interiormente por ellos.[8] Este último punto es el realmente característico en opinión de Dahrendorf. Si el punto de partida común de toda la sociología del rol es el dualismo entre el "yo" y el rol ("mí"), y si el rol es fundamentalmente una "expectativa de comportamiento"[(9)] -o más exactamente, "un conjunto de normas de comportamiento" (*Heinrich Popitz*)[(10)]- prescrita socialmente, nos enfrentamos a esta pregunta crucial: "¿Empieza el hombre Smith donde acaban sus papeles? ¿Vive en sus papeles?"[11] Aquí se enfrentan dos antropologías. Una se basa en *Kant*[12] y está representada por *Dahrendorf*; según ella, el hombre, al entrar en el papel que le ofrece la sociedad, se convierte en alienado, en estadística científica: "El único se convierte en instancia, el individuo se convierte en miembro de una clase, la criatura libre y autónoma se convierte en producto de sus caracteres alienados";[13] en consecuencia, debe volver, mediante la reflexión, de su carácter empírico a su "carácter inteligible", y desde esta posición "el individuo puede afirmarse frente a las pretensiones de la sociedad".[(14)] La otra antropología se basa en *Hegel* y es defendida por numerosos adversarios de *Dahrendorf* (por ejemplo, *F. H. Tenbruck*[15] y *Helmuth Plessner*);[16] según ésta, "el hombre no existe ni puede existir dentro de los roles";[17] la teoría según la cual el trabajo es "autoalienación" es una ideología comprometida por la tesis identitaria del idealismo y no tiene en cuenta la eterna naturaleza dual del hombre.[(19 18)] Cabe señalar que cada una de estas posiciones pone un pie en la antropología filosófica para justificar su tesis sociológica particular: una posición lo hace para defender la libertad nouménica del individuo frente a la fuerza superior de la planificación y la manipulación;la otra para asegurar al hombre, al asumir el riesgo de autoalienación que implica el rol, que no perderá su yo.[(22 20)] El primero ve al hombre en una "situación no exenta de contradicción",[21] de hecho en una situación de "auténtica tragedia";el segundo trasciende esta tragedia asumiendo que el hombre tiene un punto de vista "ex-céntrico" original (ya que *es* y *tiene* un cuerpo y, del mismo modo, *es* y *tiene* un papel social).[23] La primera querría evitar a toda costa la transición de la forma de pensamiento sociológico -*el homo sociologies* como hipótesis de trabajo- a la realidad concreta, pero ve que esta transición ya se ha producido en la comprensión cotidiana no

científica de la gente. En consecuencia, se retira al terreno científicamente inexpugnable de la libertad inteligible. La segunda ve la condición humana, en términos no menos realistas, en la situación irreversiblemente expuesta del hombre en medio del mundo: "Empujado a la vida, el hombre, organismo vivo, debe crear por sí mismo las condiciones para la vida. . . . El hecho de que el hombre esté oculto de sí mismo -homo *absconditus*- coincide con su apertura al mundo. Nunca puede reconocerse plenamente en sus actos, sólo en su sombra, que corre delante de él y permanece detrás"(24).

Si se intenta traducir *la* posición filosóficamente fundamentada *de Plessner* a los términos de la sociología empírica, su "hombre *doble*" pronto se convierte en un ser cuya identidad se ve amenazada por una plétora de papeles, reflejos y máscaras. El camino emprendido por *George H. Mead* en su obra principal (1934)25 conduce de un "yo" que se proyecta como un "mí" -ambos son "partes del yo"(26)- a una integración o identidad empírica: "El yo reacciona al yo que surge mediante la toma de las actitudes de los demás. A través de la toma de esas actitudes hemos introducido el yo, y reaccionamos ante él como un yo"2728. "Las estructuras básicas de relevancia referidas a la vida cotidiana se me presentan ya hechas por el propio acervo social de conocimiento"()."28 Si la autoidentidad depende de procesos sociales -y hemos visto que el rol se definía como expectativa social normativa- también nos enfrentamos a la inquietante cuestión de los cambios históricos de estas expectativas, como señala, entre otros, *Jürgen Habermas*;29 el individuo que se ha sumergido en un rol debe perder su identidad (parcial o totalmente) si cambian las expectativas. ¿Debería la teoría de los roles presuponer una relativa estabilidad de las formas de alienación del trabajador en la sociedad y -frente al "mundo contractual" actual, estructurado en términos puramente funcionales- ser una ideología -de la "cultura de clase media", por ejemplo- aferrada al pasado por razones de política de poder, como insinúa *Dieter Claassens*?30 Esto también plantea la cuestión de si el "papel" es una "categoría elemental"31 para entender todas las condiciones sociológicas o una categoría secundaria y "deducible"32; si traiciona su origen histórico en la sociedad estadounidense, que "está mucho más familiarizada que nosotros con el cambio de profesión y ocupación de las personas", y se ve a sí misma "tanto práctica como ideológicamente como una totalidad de funciones que dan a cada persona su posición, su papel y su prestigio social";(33) o si el "papel" pertenecía más bien a la "sociedad tradicional", en la que cada uno

("campesino" o "caballero") se identificaba de forma natural con el papel que le correspondía en la sociedad.[34] En este último caso, el concepto de "papel" sería anacrónico en el contexto de la dicotomía actual entre el papel que una persona desempeña en la sociedad y su esfera privada. ¿No sería mejor, por tanto, hablar de "función"[35], que puede desarrollarse más fácilmente a partir de la "ambivalencia de expectativas" y los correspondientes "conflictos de roles" que conforman la situación normal del hombre para la acción?[36] Sin embargo, ¿no es esta misma dicotomía entre el "yo" y sus roles sociales cambiantes el punto de partida más apto para toda sociología de los roles? Cada uno de los enfoques que hemos mencionado puede fundamentarse: el concepto de "rol" deja espacio para todo tipo de noción del yo,[37] en particular cuando el "rol" se entiende en términos puramente instrumentales.(38) Pero no es tarea de la sociología garantizar la identidad filosófica de la persona que desempeña el rol. Dicha identidad aparece -en mayor o menor medida- como resultado del desempeño del papel. Esto es así tanto si, sobre la base de la dicotomía moderna, uno discierne una "amplitud de un sentido de identidad"[39] completamente nuevo que surge tras la "distancia de rol" y la voluntad de "cambiar de rol" (que, sin embargo, no podría ser otra cosa que arbitrariedad en el "yo"); como si, con *T. W. Adorno*, uno renuncia a aferrarse al concepto de papel o a su obstinada antítesis, la "firme mismidad del yo", y en su lugar lucha por "el yo liberado que ya no está aprisionado en su identidad".[40] Se aplica igualmente si, siguiendo lógicamente *la* línea de pensamiento *de Mead* (como *Anselm Strauss*), "incluso nos hacemos preguntas sobre el 'núcleo del yo'", "ese yo que asumo que está detrás o en la raíz de todas mis acciones".[41] Y se aplica si tomamos la capacidad de distanciarse de uno mismo como la marca de la identidad individual (*E. H. Erikson*)[42] o si la consideramos como un producto del distanciamiento de alto nivel de la imagen del yo de roles particulares (*H. P. Dreitzel*)[43], de modo que se puede establecer una distinción entre "identidad personal" (el yo como plano de integración de roles divergentes) e "identidad social" (el yo como representación de un rol particular) (*E. Goffman*)(44). *Goffman*)[44] De este modo puede señalarse la interacción recíproca de las dos formas de identidad (*Oevermann* y otros).[45] Siempre que se siga siendo consciente de las limitaciones metodológicas de ese "yo" desarrollado empíricamente (que, en cierta medida, también podría desmontarse), la totalidad podría mantenerse unida bajo un paraguas filosófico-sociológico. *P. L. Berger* y *T. Luckmann* también se acercan a

la frontera en la que el "yo" se vuelve problemático, pero no la traspasan. En su "sociología del conocimiento", reconocen la necesidad de una instancia legitimadora de la "corrección" de la identidad subjetiva del individuo. Por la propia naturaleza de la socialización, la identidad subjetiva es una entidad precaria". A través del significado simbólico (con la religión en la cúspide), el hombre crea la legitimación última de su identidad: "Mitológicamente hablando, el nombre 'real' del individuo es el que le ha dado su dios. El individuo puede así 'saber quién es' anclando su identidad en una realidad cósmica protegida tanto de las contingencias de la socialización como de las malévolas autotransformaciones de la experiencia marginal."[46]

En esta "sociología del conocimiento", estos dos autores han creado un método, libre de toda sospecha de ideología, capaz de unir los enfoques más opuestos. Lo hacen tomando como objeto la realidad del "mundo cotidiano" -que siempre está estructurado en términos sociales y dotado de un mínimo de conocimiento intersubjetivo(47)- y reflexionando sobre ella como "realidad superior". Esto revela el círculo fundamental e irreductible: la sociedad es un producto humano[48]. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es el producto de la sociedad[49]. Así pues, la sociedad es, en primer lugar, la objetivación del comportamiento humano recíproco, institucionalizándolo y legitimándolo para conferirle sentido en última instancia. El comportamiento se tipifica aquí en términos de roles que representan el orden social; el individuo, a través de su acción, entra en esos roles con una parte de su yo. Esta parte es su "yo social" real, que se experimenta subjetivamente como distinto de su yo total, de hecho como "enfrentado al yo en su totalidad"(50).

> En primer lugar, el desempeño del papel se representa a sí mismo. Por ejemplo, dedicarse a juzgar es representar el papel de juez. . . . En segundo lugar, la función representa todo un nexo institucional de conducta. La función de juez está en relación con otras funciones, la totalidad de las cuales constituye la institución del Derecho. . . . La institución, con su conjunto de acciones "programadas", es como el libreto no escrito de un drama. La realización del drama depende de la interpretación reiterada de sus papeles prescritos por actores vivos. Los actores encarnan los papeles y actualizan el drama representándolo en el escenario [es decir, en el mundo cotidiano sociologizado].[51]

P. L. Berger tendrá que modificar lo que dice aquí, como demostraremos. Antes, sin embargo, debemos reflexionar sobre el segundo paso de su proyecto, la "interiorización" de la realidad social objetiva legitimada. *Dahrendorf* también era consciente de ello: "Del

mismo modo que un actor debe aprender su papel, así debe hacerlo el hombre como ser social. . . . Aquí nos encontramos con un segundo mecanismo básico de la sociedad, el proceso de socialización a través de la interiorización de normas de comportamiento"[52] Para él, este proceso, visto desde el punto de vista de la sociedad, era de "despersonalización"; visto desde el ángulo del individuo, sin embargo, era la adopción de lo dado en su propia interioridad: él "lo convierte en parte de su propia personalidad individual"[53] En este punto, sin embargo, *Berger* y *Luckmann* introducen una distinción importante, a saber, entre socialización primaria y secundaria. La socialización primaria tiene lugar a través de los "otros significativos" (*Mead*), en primer lugar a través de la madre, y sienta las bases para comprender el propio contexto entre los demás seres humanos y para "captar el mundo como una realidad significativa y social". Como resultado de estos "otros", el niño llega a ser capaz de identificarse también consigo mismo, en un proceso dialéctico "entre la identificación a través de otros y la autoidentificación, entre una identidad que se le asigna objetivamente y una identidad que hace suya subjetivamente"(54). A esto le sigue el paso del otro "significativo" al otro "generalizado" (*Mead*). La identidad del niño ya no es una identidad frente a tal o cual otro significativo, sino que ha alcanzado la identidad como tal, correspondiente a su apertura al mundo. Al mismo tiempo, "siempre hay elementos de realidad subjetiva", por ejemplo, la sensación de estar en el propio cuerpo, "que no tienen sus raíces en la socialización", como ya había señalado *G. Simmel*.(55) Sólo después de este descubrimiento primario del yo llega la socialización secundaria, "la interiorización de 'submundos' institucionales o basados en instituciones", como los que el niño en crecimiento experimenta en la escuela y, más tarde, en la formación para una carrera profesional. Sólo aquí puede existir la posibilidad de esa "distancia de rol" que un hombre puede establecer entre su yo y su yo parcial específico de rol. "Esta importante hazaña sólo es posible después de que haya tenido lugar la socialización primaria"(56), lo que relega a una posición de importancia secundaria el problema tratado anteriormente, a saber, dónde es realmente aplicable el sistema de roles. *E. Goffmann* considera que esta distancia de rol es la única forma en que el ser humano puede mantener su dignidad, al menos a sus propios ojos.[57] Sin embargo, "Puesto que la realidad subjetiva nunca está totalmente socializada, no puede ser totalmente transformada por los procesos sociales";[58] esto significa que, en la persona sana, las transformaciones

posibles sobre la base de esta distancia sólo afectan a la esfera de la internalización secundaria. Naturalmente, es posible que un niño sea introducido en mundos diferentes incluso en su socialización primaria (por ejemplo, los padres lo introducen en un mundo de clase media y la enfermera en un mundo proletario). Aquí existe la posibilidad de una "opción", de elegir una identidad en lugar de otra, lo que implica ser un "traidor a sí mismo" en cierto sentido. "Individualismo" puede utilizarse para describir el fenómeno por el cual, como resultado de una socialización primaria fracasada, la persona es capaz de (y debe) elegir entre diferentes realidades e identidades; el individualista "tiene al menos el potencial de migrar entre una serie de mundos disponibles y. . . ha construido deliberada y conscientemente un yo a partir del "material" proporcionado por una serie de identidades disponibles"(59).

La referencia "fenomenológica" a la "opción" concluye esta sociología del conocimiento, que consta de dos departamentos: objetivación (institucionalización) y subjetivación (interiorización). La sociología empírica no puede ir más lejos.

Sin embargo, al igual que *Dahrendorf* se aferró al postulado kantiano de la libertad, una ciudadela que no podía ser invadida por una sociología empeñada en la planificación total, una libertad que es la única que puede dotar de sentido humano a toda la escena social, *Peter L. Berger*, en su *Invitación a la sociología*, ha complementado sus dos primeros aspectos - "el hombre en la sociedad" y "la sociedad en el hombre"- con un tercero, en el que se toma la libertad de dejar atrás la sociología estricta y aventurarse en el ámbito filosófico "prohibido" de la libertad. El primer aspecto ("el hombre en la sociedad", es decir, en la institución objetiva) se resume en la imagen del "encarcelamiento":61 el hombre se encuentra en el centro de círculos concéntricos de un sistema político y jurídico que le recauda impuestos y le recluta en las fuerzas armadas, se sitúa en una moral, un código ético, unas formas de comportamiento aceptadas, unas presiones profesionales; finalmente, forma parte del sistema de control de la familia y los amigos. . . . Mientras que el animal se guía por sus instintos, la actividad humana -según *Arnold Gehlen*(62)- está regulada por instituciones cuyos imperativos parecen ineludibles. El segundo aspecto ("la sociedad en el hombre", la interiorización) parece liberarlo de su encarcelamiento, ya que el ser humano acepta en general voluntariamente el papel que se le asigna. "Los actores individuales, por tanto, no tienen más que deslizarse en los papeles que ya les han sido asignados antes de que se levante el telón"(63).

"Cada papel tiene su disciplina interior. . . . El papel forma, moldea y modela tanto la acción como al actor"[64] Las desviaciones del mismo están previstas y escenificadas sociológicamente; el conjunto está legitimado por sistemas globales e interiorizados. Lo que antes parecía una prisión, puesto que se imponía desde fuera, ahora parece que se nos impone desde dentro, por nosotros mismos, tanto como por la influencia de fuerzas externas: "Una representación más adecuada de la realidad social sería ahora el teatro de marionetas, con el telón alzándose sobre las pequeñas marionetas que saltan sobre los extremos de sus hilos invisibles, representando alegremente los pequeños papeles que les han sido asignados en la tragicomedia que se va a representar"(65).

Hasta aquí está autorizada a llegar la sociología, y por eso hemos incluido nuestra consideración de la misma bajo el epígrafe "El papel como aceptación de la limitación" -a pesar de toda "interiorización". Una vez más, el papel surge de la gran totalidad; ahora, sin embargo, esta última ya no es el cosmos-logos estoico, ya no es el inconsciente freudiano o junguiano o el sentido de comunidad de Adler y su anticipación óntica, sino la existencia social humana.

Pero para *P. L. Berger* este juego de roles resulta en un mero teatro de marionetas. Sólo el presupuesto de la libertad -en su "tercera perspectiva sociológica"- nos da la "sociedad como drama". Sólo cuando los hombres se implican libremente, su acción común adquiere un "sentido" humano. La historia del mundo se rige sustancialmente por la libre creación de sentido por parte de grandes individuos (la doctrina del "carisma" *de Max Weber*). Aquí se hace posible la distancia de rol, es decir, la oportunidad de elegir libremente un rol vital, de dejar de lado un rol y transformar su significado". La 'distancia de roles' marca el punto en el que el payaso de marionetas se convierte en Bajaccio: el teatro de marionetas se transforma en un escenario vivo"[66] "Esta tercera imagen no anula las dos anteriores, pero es más adecuada. . . ." Ahora, la realidad social se vuelve de repente relativamente dependiente de "la cooperación de muchos actores individuales. . . . Escenario, teatro, circo e incluso carnaval: aquí tenemos la imaginería de nuestro modelo dramático, con una concepción de la sociedad como precaria, incierta, a menudo impredecible." "De este modo, el modelo dramático abre una vía de salida del rígido determinismo al que nos condujo originalmente el pensamiento sociológico."[67]

Nuestra pregunta es "¿Quién soy yo?". La respuesta de que somos una

emanación del todo es incapaz de garantizar la singularidad personal de los individuos. Sin duda, la aceptación de la limitación tendrá que ser un elemento de la existencia humana, pero no puede ser un fin en sí mismo, ni la clave del conjunto. Siendo así, ¿no debería el hombre animarse a anclar su unicidad allí donde -en la fenomenología de los órdenes ascendentes, según su comprensión más amplia del sentido- el pensamiento religioso ya ha indicado, a saber, en Dios? Pero si el hombre se posiciona en la eternidad, ¿no se convierte todo el ser y hacer secular, es decir, el papel que tiene que desempeñar aquí abajo, en mera alienación?

C. EL PAPEL COMO ALIENACIÓN

1. *El retorno a la esencia del hombre*

Los estoicos veían al hombre como esencialmente activo, compartiendo libre y responsablemente la actividad de todo el Logos desde su punto particular en el cosmos. El neoplatonismo tardío veía al hombre como esencialmente contemplativo: en la fragilidad de lo temporal ancla su identidad y dignidad mirando hacia atrás y hacia arriba, hacia lo divino. Como ya hemos dicho, ambas actitudes están estrechamente relacionadas; sólo dentro de esta estrecha relación se oponen entre sí. Pero el estoico tiene lo divino detrás de sí, por así decirlo, y mantiene así el contacto con ello, mientras que el neoplatónico lo tiene delante y se esfuerza hacia él, esperando encontrar su auténtico yo (*Eigentlichkeit*: esta controvertida palabra es aquí inevitable). Pues lo "múltiple" es y sigue siendo ambiguo y preliminar: si bien también puede considerarse una representación de la plenitud de lo "Uno" (como en el pensamiento estoico), a un nivel más esencial vela a este último, es un declive, una alienación respecto a él. El concepto platónico de la *regio dissimilitudinis*[1] se convierte, en el neoplatonismo, en el epítome de todo ser fuera del Uno; todo lo que puede subsumirse científicamente bajo conceptos carece de esencia; *Fichte*, resumiendo el ethos de la mirada ascendente neoplatónica, describirá el Uno como la tumba de todos los conceptos. Las palabras finales de las Enéadas *de Plotino*, *monospro motion*, "el solitario ante el solitario", no son tanto un ideal de reclusión como la expectativa fundamental de encontrar la propia singularidad en la confrontación con lo Único. Así, todo aquel que desee responder a las exigencias del *Gnothi Sauton* encontrará una respuesta inesperada, aunque paradójica. Cada uno descubrirá, en el único, su propia e inalienable unicidad, un descubrimiento que sólo puede coincidir con la pérdida de la individualidad. *Proclus* desarrolla la idea plotiniana de que lo que genera está en un nivel superior y abarca más que lo generado,[2] lo que significa que este último tiene una autenticidad (*Eigentlichkeit*) más alta en su origen que en sí mismo, y que lo causado se realiza retornando a su causa. Este es también el movimiento básico en el sistema de *Escoto Eriúgena*. La idea, sin embargo, está destinada a surgir dondequiera que se tomen en serio la absolutidad y la totalidad

no necesaria de Dios;[3] parece que hay que llegar a la conclusión de que, en la medida en que las criaturas arcan, fueron o serán en Dios, participan más del ser y son más verdaderas allí que en sí mismas. A pesar de todos los intentos de contrarrestarla en el pensamiento cristiano, esta línea particular persiste; se apoya en esa conocida puntuación de un versículo del Prólogo del Evangelio de Juan: "Quod factum est in ipso vita erat",[4] que parece afirmar que todas las criaturas, incluidas las cosas no vivientes, reciben su vida original en Dios. La idea se repite a menudo en *Agustín* en relación con su exposición de las ideas platónicas, pero él subraya que la "vida" que las criaturas tuvieron siempre en Dios desde todos los tiempos es la vida de Dios mismo, la *vita creatrix*.(5) Así, como incidentalmente y de modo natural, surge la idea de que, en Dios, las cosas son "mejores y más verdaderas, porque son eternas e inmutables".(6) Más adelante se subrayará esto; cuando la *Suma de Alejandro* cita a *Agustín*, añade, a modo de interpretación: puesto que las criaturas están en Dios según la idea inmutable que tiene de ellas, "magis sunt vita in ipso quam in seipsis".(9 7*) Anselmo* repite a *Agustín*,(8) añadiendo sólo que los seres mudables "son tanto más verdaderos y nobles" cuanto más se acercan al modo absoluto de ser que tienen en Dios.Sin embargo, *la Summa de Alejandro* insiste en que las cosas tienen un ser en la vida y Espíritu de Dios, y uno en sí mismas; pero su vida en sí mismas no añade nada a la vida absoluta de Dios.[10] *Ruperto de Deutz* se expresa de modo similar.[11] La cuestión se plantea continuamente en la escolástica; la opinión de que, en Dios, los existentes poseen "no sólo un ser verdadero y genuino, sino. . . un ser mucho más alto [*superius*], más noble [*nobilius*], más sublime [*sublimius*], más eminente [*eminentius*] y más excelente [*excellentius*] que el que poseen en sí mismos" es "una de las enseñanzas estándar de la filosofía antigua y medieval"[12]. *Buenaventura* distingue entre el ser de las cosas "en el prototipo eterno", "en la razón creada" y "en el mundo mismo"; si preguntamos si las cosas tienen un ser más verdadero en Dios o en sí mismas, la respuesta inicial es: en sí mismas como seres existentes. Sólo entonces se plantea la cuestión de *qué* ser es *verius* y *nobilius*, el de la cosa en sí o el de su prototipo, y aquí la respuesta se da a favor del segundo.[13] También *Tomás* parte de ese pasaje del Prólogo del Evangelio de Juan, escucha lo que dicen *Agustín* y *Anselmo* y concluye que nada puede estar en la esencia de Dios sino él mismo; así, en cuanto que las cosas son percibidas o creadas por él, son la *essentia causatrix*. Si comparamos el ser de la criatura en sí misma con el ser que tiene en

Dios, en Dios posee un "ser más verdadero", existiendo como "increada", mientras que en sí misma existe como "creada".(14) En el *De Veritate* todo el énfasis parece recaer inicialmente sobre la existencia de la criatura: puede poseer *anobilius esse* en Dios, sin embargo es "más verdadera en sí misma" donde es "real" y "posee su propia actividad". Curiosamente, la decisión se da desde la perspectiva del principio platónico de que "las cosas causadas son defectuosas [*deficiunt*] en su imitación de sus causas" y que, por tanto, "debido a la brecha entre causa y efecto", se pueden hacer afirmaciones verdaderas sobre este último sin que sean apropiadas para el primero. Si se comparan los modos de ser (*res*), la verdad en el prototipo divino es naturalmente mayor. Pero si se compara la "verdad del enunciado" (*veritas praedicationis*), el hombre es más verdadero en su propia naturaleza que en el Verbo divino, y no por alguna carencia de este último, sino por su excesiva sublimidad.15 El principio platónico, que aquí, sobre la base de la distancia entre la criatura y Dios, da a la criatura la oportunidad de tener su propia verdad, tiene tal peso en la obra *del Aquinate* que continuamente subraya la superioridad del modo de ser en Dios. De hecho, muestra una considerable influencia de la idea del *Areopagita* (y, tras él, de *Proclus*), a saber, que las cosas que son "múltiples y opuestas" en sí mismas (*diversa et opposita in seipsis*) son una y están unidas (de hecho, se compenetran) en Dios. Además -y esto es específico del pensamiento *de* Tomás- el ser (*esse*), por ser la más alta perfección, incluye en sí todas las formas individuales del ser, que sólo pueden participar de él. De ahí que todas las perfecciones de las cosas preexistan *secundum eminentiorem modum* en Dios.(16) Esto se ilustra con citas de *Dionisio*. Lo mismo puede encontrarse en el *Comentario a Dionisio*.(17)

Es bien sabido cómo *Tomás de Aquino* libró una feroz batalla, como cristiano que luchaba por el valor del individuo, contra una liga de oponentes no cristianos. Así, defendió apasionadamente la opinión de que la providencia divina se extiende no sólo a los géneros y especies, sino también a los miembros individuales que Dios creó como tales.(18) (19De modo correspondiente, representó la opinión de que cuanto más elevado es el intelecto, más cosas individuales concretas (en un nivel inferior al suyo) puede abarcar con un solo concepto.) Pero afirmaciones como éstas iban de algún modo en contra de una poderosa tendencia de la que la escolástica cristiana no podía librarse del todo. Dos corrientes de pensamiento, una más débil, aristotélica, y otra más fuerte, neoplatónica, se habían unido en la filosofía árabe,

que iba a tener una influencia tan seminal y duradera en el pensamiento occidental.

De *Aristóteles* tenemos la idea de que la razón activa está "siempre en acto". *Alejandro de Afrodisias* había equiparado este *intellectus agens* con el intelecto divino que entra en nosotros "desde fuera" (*thyrathen*). Los árabes retoman este punto; muchos pasajes muestran también la influencia de *Produs* (cuyas opiniones se editaron en el famoso *Liber de Causis* hacia 850 d.C.). *Kindi* retoma la idea de que la razón pasiva del individuo recibe el conocimiento de la realidad de su razón activa supraordenada; *Farabi* dice que los espíritus pasivos de las criaturas están tan iluminados por el Espíritu cósmico activo que éste les proporciona los conceptos universales que -al igual que se originan en Dios- son naturalezas universales que se aplican a las cosas individuales. *Avicena* es similar; puede proponer una teoría aristotélica de la abstracción, pero se aferra a la opinión de que las formas del conocimiento son impresas en la razón humana por el intelecto activo, una emanación *de la intelligentia prima* (que es el único producto directo de Dios). *Averroes* da a la doctrina su forma definitiva: el intelecto activo es una sustancia absolutamente separada de las almas individuales; es común a todos los hombres; su razón pasiva puede verse afectada por el contacto con la razón activa. El problema candente para *Averroes* es la permanencia del individuo después de la muerte: lo que continúa no es una sustancia individual, sino el nous que es común a todo el hombre, en la medida en que una vez ha tocado al individuo y ha sido absorbido por él. El impulso filosófico en el Islam es paralelo al místico; superficialmente ambos parecen a menudo en conflicto, pero en un nivel más profundo son uno: el individuo tiene que unirse y disolverse en el Sujeto Único y Absoluto (*Al Hallaj*). Los averroístas de París (más tarde de Padua) abandonaron toda inmortalidad individual, así como la providencia en el ámbito de lo contingente y la libertad de la voluntad; *Tomás* se opuso a ellos en numerosos escritos y en un apasionado sermón universitario.(20) De todos modos, es bien sabido el lugar de honor que *Dante* concedió, en su paraíso, al principal averroísta, *Siger de Brabante*.

Cabe preguntarse, sin embargo, si *Tomás*, que adoptó esencialmente la ontología de *Avicena -Dios* como *actus purus*, las inteligencias (ángeles en *Tomás*) combinadas de *esse* y *essentia*, y el hombre de forma y materia- estaba en condiciones de llevar a buen puerto la batalla por la dignidad cristiana del individuo. Porque aquí la persona humana se convierte en un individuo *ratione materiae*, y una entidad

es más inteligible cuanto más se abstrae de la materia y se generaliza. Sabemos lo difícil que le resultaba *a Tomás* fundamentar la actividad espiritual e intelectual de un alma separada del cuerpo.

Los grandes esfuerzos realizados *por Tomás* parecen haber sido totalmente echados por tierra en el misticismo de *Meister Eckhart*. El objetivo último de este último -si le seguimos a través de una confusa maraña de máscaras terminológicas- parece ser borrar la diferencia entre el ser ("ideal") de la criatura en Dios y su ser-en-sí ("real").(22 21) Puesto que, para *Eckhart*, Dios es simplemente Ser, no puede haber nada fuera de Dios (ni siquiera una "emanación" neoplatónica); así, la creación debe coincidir con la generación del Hijo.En la medida en que Dios, como Ser, es también el Uno, es "lo menos diferente de la totalidad de las criaturas y de cada una de ellas. Pues si algo se distingue precisamente por su no diferencia, cuanto más no sea diferente, tanto más será distinto, y viceversa". Y lo que vale para Dios vale también para todo ente creado y también para las pluralidades, puesto que éstas no consisten siempre más que en entes únicos.(23) Así, la idea del "yo" se vuelve necesariamente dialéctica. Por una parte, *a Eckhart* le gusta hablar en términos enteramente personales en puntos cruciales de su argumentación (Dios "*me da* a luz como a su Hijo");(24) por otra parte, hay que renunciar a este mismo "yo" individual, para que no se oponga en modo alguno a la Unidad única: "*abnegare personale, abnegare proprium*".(25) La doctrina de la inmanencia de la criatura existente en el Logos de Dios se fundamenta más profundamente en la enseñanza *de Eckhart* sobre la Encarnación. Aquí afirma claramente que el Logos no adoptó ninguna naturaleza humana individual, sino aquella naturaleza humana que es común a todos los hombres y que no tiene existencia propia como tal: "La naturaleza adoptada es la que es común a todos los hombres sin distinción; de ahí que a todo hombre le haya sido dado hacerse Hijo de Dios"26 La conclusión existencial sigue inmediatamente: "Vaciaros, pues, de todo; entonces sólo os quedará lo que Cristo tomó para sí, y así os habréis revestido de Cristo"27 Este vaciarse de sí, alienarse, se aplica a todas las cualidades individuales y personales del hombre, que no son más que accidentes (*zuoval = Zufall*);28 sólo así el hombre puede revestirse de Cristo, cuya persona no es humana, sino divina.(29) Pero si "el alma abandona su terreno, en el que tiene más unidad con Dios que consigo misma, . . se encierra en sí misma, aferrándose a sí misma en su identidad propia". Esta autoidentidad introvertida del alma es su mismidad característica, "*Eigen-schaft*", el "yo",(30) y "todo lo aprisiona

en imágenes, todo lo divide y reparte, como posesión propia [*Eigentum*]".[31] El autoconocimiento es el abandono de este "yo": "(32) "*Debet igitur anima se exuere omnibus, ut nuda nudum quaerat deum*",(33) así el alma llegará al lugar donde "ya no hay oposiciones",[34] el lugar del "conocimiento matutino".[35] Frente al concepto de mismidad *(Eigenschaft*) está el de "mismidad auténtica" (*Eigentlichkeit*): el hombre, como imagen de Dios, posee su esencia más auténticamente (*alter eigentlîchest*) no en sí mismo (como espejo de Dios), sino en el original, Dios: "La imagen es más original en el origen de donde procede"(36). Aquí la llamada mística, "Oh hombre, abraza tu naturaleza" (*"Mensch, werde wesentlich"*), adquiere un matiz antipersonal. Para *Eckhart,* la naturaleza del hombre es "más interior a él que su persona": "*natura humana est cuilibet homini interior quam ille sibi*"[37] La finalidad de esta despersonalización, sin embargo, es simplemente permitir al hombre entrar en la Persona Divina de Cristo y, por tanto, en la vida libre y creadora de la Trinidad. Aquí el "yo" resucita en un poder de querer y saber que es divino. "Dios hizo todas las cosas a través de mí, cuando yo estaba en la tierra insondable de Dios"(3840) "Así el alma trabaja con el Padre en todas sus obras"[39] Compárese la afirmación que provocó la censura: "*Humilis homo non indiget quod deum roget, ipse potest deo inperare*"Además: "En mi nacimiento (eterno) nacieron todas las cosas. Yo fui la causa de mí mismo y de todas las cosas. Y si yo no lo quisiera así, ni yo ni todas las cosas existiríamos; si yo no existiera, Dios tampoco existiría". Situado en la Causa Primera, "Yo fui la causa de mí mismo"[41] *Angelus Silesius* dirá lo mismo.

En cuanto "creado", el hombre es pura pasividad, para recibir en sí al Hijo que el Padre engendra (*"Imago dei capax dei, cujus totum est esse ad aliud"*).[42] Pero sólo es genuinamente hombre por tener implantada en sí la potencia divina -que es pura actividad- que le permite engendrar en sí al Hijo y devolverlo así al Padre;[43] en esa medida no es "creado", ni puede ser captado en modo alguno en las categorías de "creado" e "increado".[44] Sin embargo, en su actividad absoluta (compárese con el *intellectus agens* de los filósofos árabes)[45] el alma es capaz de abrirse paso hasta el "suelo" de Dios mismo; ésta es la respuesta del alma a que Dios haya infundido en ella toda su actividad y haya despertado el propio "suelo" del alma. Aquí está claro que *Eckhart* considera el proceso trinitario personal como algo penúltimo en Dios (análogamente a su antropología, donde la "naturaleza", la "esencia", es más interior que el "yo" personal); es sólo "relacional" y

secundario comparado con la realidad "sustancial" de la tierra primigenia,(46) el "desierto silencioso" - "en el que nada diferenciado ha mirado jamás, ni el Padre, ni el Hijo, ni el Espíritu Santo".47 El suelo primigenio de Dios, una oscuridad eterna, es impenetrable incluso para la luz perceptiva de la Trinidad: "Dios permanece allí desconocido en sí mismo, y mientras la luz del Padre eterno ha brillado eternamente sobre él, la oscuridad no ha comprendido la luz" 48 Así queda claro que la preservación del "yo" humano en la idea (donde es idéntico al Hijo) no puede ser *la* última palabra *de Eckhart*. Dios mismo tiene su suelo sin persona, que lógicamente es idéntico al suelo del hombre (que igualmente carece de un "yo"): "Aquí el suelo de Dios es mi suelo, y mi suelo es el suelo de Dios"49, y "antes" de ser engendrados eternamente en el Hijo eterno "descansamos y dormimos eternamente en prístina pureza"50 Aquí, para *Eckhart*, se ha alcanzado la más alta pobreza (*armuot*)51, no poseyendo ni a sí mismo ni a Dios. Aparecen así dos barreras entre el "yo" y su "ser auténtico" (*Eigentlichkeit*), a saber, la naturaleza humana, que ya es más interior al "yo" de lo que el "yo" es a sí mismo; y el Dios personal, que "según Agustín es más interior al alma que el alma a sí misma"52. Pero incluso el "yo" de Dios se refiere a su mera "sustancia"53, más allá de toda cualidad y forma, más allá del proceso trinitario. La individuación se entiende como negación, autorrenuncia: "Todas las criaturas tienen (recíprocamente) una renuncia inherente. La una renuncia a ser la otra"54.

Sin embargo, hay un aspecto de la enseñanza *de Eckhart* que parece contradecir todo esto: su doctrina de las obras internas y externas (exaltación de la *vita activa*), tal como se encuentra en el asombroso sermón sobre Marta y María55 y en una serie de textos que tienden en la misma dirección.(56) De lo dicho se desprende claramente que *Eckhart* ya ha superado la oposición entre pasividad (absoluta, contemplativa) y actividad (absoluta y cooperadora con Dios). Así, el cristiano radical fecunda toda su vida en Dios, su existencia coincide con su "obra interior" y las obras exteriores que está obligado a realizar tienen un sentido cristiano en la medida en que fluyen de las obras interiores y las encarnan.57 *Eckhart* desea que el trabajo externo sea "ordenado" ("correspondiente al Altísimo en todos los puntos"), "lleno de perspicacia" ("más allá de lo cual no se puede prever nada mejor en la actualidad") y "tranquilamente deliberado" ("como cuando, en las buenas obras, uno siente la verdad viva con su presencia dichosa"). En realidad, se trata de cumplir obedientemente la voluntad

de Dios en cada momento ("entonces el alma dice: 'Señor, inspírame conocer tu voluntad eterna' "). Sería exagerado calificar estos aspectos de la enseñanza *de Eckhart* de "exotéricos"; también sería discutible hablar -con *Rudolph Otto*- del "fundamento teísta" de su doctrina (de la que esta enseñanza formaría entonces parte) y pasar a distinguirla de una superestructura monista,[58] pues *Eckhart* pretende inequívocamente ser cristiano en todas sus manifestaciones. Sin embargo, *podemos* preguntarnos si la muerte radical del "yo" en Dios, es más, en las profundidades inefables del suelo primigenio de Dios, no está destinada a hacer que su existencia en el tiempo y en el espacio parezca inauténtica y alienada. ¿Sigue siendo un "yo", distinguible de Dios? *"El ego*, la palabra "yo", no pertenece verdaderamente a nadie, sino sólo a Dios en su unidad"[59] ¿Podemos hablar, en este contexto, de una vocación personal, cristiana, en el sentido de historia de la salvación? "En *Eckhart*, la historia de la salvación se encoge desde sus dimensiones cósmicas hasta ese punto (carente de toda localización) en el que la unión del hombre con Dios se articula dinámicamente como un acontecimiento siempre nuevo"[60] Pero el cristiano en *Eckhart* hace retroceder el aspecto de alienación inherente a sus presupuestos e impide que surta efecto. No cabe duda de que toda esta teología metafísica se concibe como una teología de la gracia, una teología de la intimidad inimaginable entre el hombre "nacido de Dios" y la Divinidad; sin embargo, utiliza componentes intelectuales que proceden del ámbito platonista (en parte modelados por filósofos árabes) y hacen que la naturaleza, y por tanto la libertad personal del hombre, se disuelvan en lo sobrenatural. No es de extrañar, pues, que continuamente se haya intentado tender un puente desde *Meister Eckhart* hasta la metafísica mística india y japonesa (budista zen), donde lo que hemos llamado el "papel" personal aparece aún más claramente como "alienación". Aquí Eckhart puede asimilarse totalmente a la idea del budismo zen (por ejemplo, en *Daisez Suzuki*), (61) o, como en la equilibrada obra de *Shizuteru Ueda*,(62) se muestra cómo el cristianismo *de Eckhart* le impide llegar a las conclusiones finales del budismo zen.[63] En el zen, la doctrina platónica de las ideas prácticamente desaparece: el "ser auténtico" de lo finito en lo infinito se absolutiza, al igual que la aniquilación de lo divino en su "no-tierra". Sólo queda, en efecto, la paradoja completa de la realidad del mundo, surgida de la pura nada y afectada por ella de cabo a rabo. La "simple afirmación de la vida cotidiana como tal" no se fundamenta en su ser en el Logos de Dios; de ahí que también desaparezca la

mediación del lenguaje, y el ser humano mudo sólo pueda señalar "eso de ahí", sin que pueda darse razón alguna de su existencia. La desaparición de Dios en el vacío puede convertirse en pura secularidad: "Las cenizas frías prenden fuego". Más adelante mostraremos que hay caminos tanto desde *Eckhart* como desde el budismo zen hacia el idealismo alemán.(64)

En primer lugar, sin embargo, debemos recurrir a los matizados análisis *de Rudolph* Otto en *West-Östliche Mystik*,65 que traza los paralelismos entre el Maestro del Vedanta, *Sankara*, y *Eckhart*, destacando tanto las similitudes como las significativas disimilitudes. Como resultado de la equiparación del Absoluto con el Ser, fuera del cual nada puede ser, ambos tienen que reflexionar sobre el significado del ser individual como tal. Como vimos, *Eckhart* remonta su esencialidad o auténtico ser al Ser Divino; es la *ebullitio* de éste en sí mismo. *Sankara* dice casi lo mismo en su comentario al Chandogya Upanishad: "Toda esta multiplicidad de seres creados que existen en nombre y forma son verdaderos *en la medida en* que son el Ser mismo. Maya es el "poder mágico" del Ser (Brahma) por el que hace aparecer la multiplicidad; pero la relación entre Brahma y Maya sigue siendo indefinible,(67) de hecho, la cuestión de la nada de las cosas ni siquiera se plantea; no tiene respuesta.68 Igualmente, la cuestión de la relación entre el "yo" como alma (atman) y el Brahma es en última instancia insoluble; según *Otto* su equiparación es encubiertamente un "juicio sintético": forma el contenido de la teoría y la práctica del Vedanta. El camino conduce del "yo" al Absoluto, en el que (como en *Eckhart) esse* e *intelligere* son idénticos.

2. *Idealismo*

A menudo se ha hecho hincapié en el hecho de que *Eckhart -cuyos* escritos conservó e interpretó Cusano- fue uno de los mediadores más importantes entre el pensamiento neoplatónico del mundo antiguo y el idealismo moderno.(1) La conexión sólo nos interesa en lo que respecta a la cuestión del "yo". En diversos grados y formas, desde *Fichte*, pasando por *Schelling*, hasta *Hegel*, encontramos la misma tendencia a disolver el "yo" empírico, personal, en lo "esencial", lo "ideal". Por tanto, también aquí hay que hablar de "alienación". Esto es tanto más extraño cuanto que los idealistas, incluso más que *Eckhart*, se caracterizan por ese pathos subyacente de nobleza de alma que busca alcanzar lo más elevado y profundo del hombre mediante el pensamiento y la libre conducta ética. "Quien se esfuerza por cosas

nobles es noble", decía *Eckhart*,(2) y para *Fichte* se trata de "avivar la chispa apagada del genio superior".(3) Ninguno de los idealistas se empeña en huir del mundo: al contrario, buscan penetrarlo y dominarlo (y nunca se han planteado planes más consistentes y titánicos). El resultado final es aún más notable, a saber, la pérdida -casi inadvertida- del individuo como persona. El proceso ha sido elucidado a menudo: aquí sólo lo recordaremos brevemente. No tendremos en cuenta *el* postulado de *Kant* sobre la inmortalidad del alma, que él interpreta como "una existencia y una personalidad infinitamente prolongadas del ser racional", apoyando su visión de una aproximación infinita a la meta de la santidad,(4) ya que apunta a *Leibniz* y a la Ilustración (*Lessing*), aunque la idea de "progreso infinito" sí apunta al futuro.

a. Fichte

Fichte conoce bien nuestra pregunta: "¿Quién soy realmente? ¿Qué clase de individuo soy? ¿Y cuál es la razón de que yo sea este en particular?". Se lo pregunta en el *System der Sittenlehre* de 1798.(5) *La* respuesta de Fichte contiene todo su sistema en pocas palabras: "Desde el momento en que he alcanzado la conciencia */ soy la persona que libremente me hago ser; soy esta persona porque me hago tal*.-En cada momento de mi existencia, mi ser es lo que es como resultado de la libertad, no en cuanto condicionado, sino en cuanto a su carácter último." "La raíz de mi individualidad" es el hecho de que hay al menos un individuo aparte de mí que puede influir en mí: esto no es evidentemente el resultado de mi libertad, sino que surge "de mi conexión" con otros seres racionales; "pero lo que yo llegaré a ser, o no llegaré a ser, de ahora en adelante depende pura y enteramente de mí solo".6 Negativamente, esto significa que la respuesta buscada no puede encontrarse en modo alguno en los datos psicológicos,(7) los "rasgos particulares de su personalidad";(8) "un yo material particular o una persona", junto con su esfera exclusiva de posibles acciones libres, sólo debe verse como una limitación del "yo desnudo" (*der blossen Ichheit*).9 El verdadero punto de partida es este "yo", esta clara y completa autoconciencia, "tal como tú, yo y todos nosotros somos conscientes de nosotros mismos";10 desde esta atalaya miramos hacia la meta infinitamente lejana donde el "acto" originario (*Tathandlung*), en el que el "yo" se postula como continuo a través de la esfera de lo empírico, se ha hecho idéntico a sí mismo en la acción ética perfecta. Al principio está el yo, en la autocontemplación, en la que "sólo reside

la forma del yo", y al final "la plena materialidad del yo" (*Materie der Ichheit*), que, sin embargo, la filosofía (puesto que toma ese *comienzo* como punto de partida) sólo puede "establecer como idea", como "la meta más alta por la que se esfuerza la razón". Esta última "no puede ser concebida distintamente, ni lo será jamás; es una idea infinita, a la que hay que aproximarse asintóticamente".(11) Puesto que, según *Fichte*, el origen y el punto de referencia del pensamiento están en el acto primigenio y en la contemplación del mismo, y la esfera de la voluntad es el medio abarcador, lo mismo puede decirse de este modo: "El hombre debe ser lo que es, simplemente porque es. En otras palabras, todo lo que él es debe ser referido a su puro "yo", a su mero "yo" [*Ichheit]*. . . . El hombre mismo es la meta. . . . El yo empírico debe sintonizarse de tal manera que pueda permanecer así eternamente. . . . Actúa de tal manera que puedas tomar la máxima de tu voluntad como una ley eterna para ti mismo"12 De ahí vienen las exigencias despiadadas -presentadas justo al principio, de forma bastante lógica, y que sólo aparecen transfiguradas más tarde como resultado de una atmósfera religiosa- a saber, "que la persona necesita ser sacrificada a la idea, y que. 13 La idea, que es lo realmente vivo, puede presentarse a los hombres bajo diferentes formas "materiales", en el arte, el derecho, la ciencia, la religión; pero en cada caso el hombre, limitado como es, debe sumergirse y disolverse en su plenitud espiritual, con un olvido de sí mismo que sólo se preocupe por la totalidad; pues, en última instancia, incluso el egoísmo indirecto de la familia, de la amistad, es tan censurable como el amor propio directo.14 El ideal es la "humanidad", que se describe como "la vida única, externa, poderosa, viva y autodependiente de Dios",15 pero que, como la "especie", puede contraponerse al individuo: Así, la vida racional consiste en que la persona se olvide de sí misma en la especie"(16)."16 Cuando ciertos "estetas" (los románticos) protestan por ello en nombre de la "querida y dulce individualidad", *Fichte* está dispuesto a conceder "que la única idea eterna se manifiesta en una forma nueva y desconocida hasta entonces en cada individuo particular a través del cual se abre camino hacia la vida"; 17 pero, si se mira más de cerca, esto sólo significa que la idea, al descender al nivel de la realización, hace una "irrupción" en una nueva forma concreta en un ser humano particular. No implica que la individualidad personal de este ser humano sea absorbida, en su distinción, por la idea. De este modo, los límites del concepto de "interpersonalidad" en *Fichte* están fijados de antemano. Es cierto que, al deducir la

autolimitación del "yo" como individuo, se tiene en cuenta que también debe estar limitado en su actividad libre, la cual sólo es posible si se encuentra con la actividad libre de otro;(18) pero, en definitiva, la idea de otro (o de otros) aparte de mí no puede ser otra que la mía propia. Así, en el derecho constitucional natural como en el sistema de la ética, todas las formas de convivencia social están llamadas a tender (en infinita aproximación) hacia una superación del auténtico "diálogo" en favor de una autonomía ética que es la misma en todos. La conciencia que habita en cada individuo es superindividual. "Todos debemos actuar de la misma manera"(19). "El objeto de la ley ética en mí como individuo no soy yo solo, sino todo el ámbito de la razón. Yo soy su objeto sólo en la medida en que soy uno de los instrumentos que llevan a cabo su realización en el mundo de los sentidos"(20)21La cualidad distinta de este instrumento no tiene importancia en última instancia.

Tras la controversia sobre el ateísmo, *Fichte* transformó gradualmente su sistema en la dirección de un panteísmo religioso. En el *Ver such einer neuen Darstellung* (1798) la contemplación primigenia del "yo" ya plantea la pregunta de cómo es posible tal contemplación sin que el "yo" se escinda en sujeto y objeto; la respuesta apunta a la unidad originaria de ambos, que es el primer paso hacia una identidad que relativiza el "yo" (como sujeto). En el *Sonnenklarer Bericht* (1797) encontramos el concepto de "vida", sobre el que la teoría del conocimiento sólo reflexiona.(22) La reflexión, que surge por etapas de la experiencia sensorial a la razón, nada contra la corriente de la vida descendente. Este concepto de vida se expande entonces, convirtiéndose en el Absoluto, que es anterior al "yo" primigenio (como su raíz y fundamento) y no puede ser captado en conceptos (*interior intimo*); es el "Ser puro" (la *Wissenschaftslehre* de 1801), la conjunción e interacción de vida y luz que no tiene conciencia de sí misma, comparable con el "Uno" de Plotino. Frente a esto, todo el ámbito del "yo", de la reflexión (sujeto-objeto) es algo no absoluto, el no-ser existente; se hunde al nivel de una representación meramente esquemática de lo inconcebible y únicamente real. La teoría del conocimiento es una "reconstrucción" de ello, y "puesto que reconstruir es conceptualizar, y puesto que aquí tal conceptualización (per se legítima) renuncia explícitamente a sí misma, lo que tenemos es una captación de lo que es absolutamente inconcebible *qua* inconcebible".23 Antes, el "yo" empírico-personal se había rendido al "yo puro y simple" (*Ichheit überhaupt*); ahora se da un paso más: todo

el "yo" debe suspenderse a sí mismo, aunque, para suspenderse a sí mismo, también debe postularse continuamente. Lo inasible "se postula aniquilando el concepto absoluto, que sólo se postula para poder ser aniquilado"[24] Y "esta inasibilidad [*Unbegreiflichkeit*] surge ella misma del concepto [*Begriff*] y de la evidencia interna directa", lo que confiere a la teoría del conocimiento su posición esencialmente intermedia entre "Dios" y el mundo.[25] Pues también media en la dirección Luz/Vida, en la "unidad de reciprocidad" (de los polos), como auténtica síntesis a priori, de la que brota tanto el reino del ser como el reino del sujeto y de su autorrealización. *La Anweisung zum seligen Leben* (1806) trata del "anhelo de lo eterno"; debemos dejar atrás la "vida de las apariencias", el "incesante morir", la "distracción" que es "nuestra naturaleza actual", y alcanzar la contemplación de Dios. Esto es algo que cada uno debe realizar por sí mismo, pues "la religión consiste en esto; cada uno debe contemplar, tener y poseer a Dios directamente, en su propia persona y no en la persona de otro, con sus propios ojos espirituales y no a través de los de otro. Esto sólo es posible, sin embargo, como resultado de un pensamiento puro y autosuficiente; pues sólo a través de tal pensamiento llega alguien a ser una persona distinta y auténtica"[26] Con todo, no estaría justificado entender este concepto de "persona" de otra manera que como al principio: como una realización (aproximativa) de la idea, que es supraempírica. *A Fichte* le gusta citar al "Cristo joánico"[27] en apoyo de la intuición religiosa, a la que llama "Reino de los cielos". Incluso en sus últimas conferencias (1813) *Fichte* atribuye a Jesús la contemplación intelectual directa; constituye su vocación "instituir el Reino de los cielos": "Él era, en su *ser*, lo que deseaba *hacer* ser a todos los hombres"[28]. "El *contenido* de esta vocación le manifestó su *forma*: comprendió (y fue el primero en hacerlo) que era un ciudadano nativo del Reino de los cielos."(29) Sin embargo, no debemos tomarle como "modelo": más bien debemos "reconstruir el concepto necesario que se formó de sí mismo",[30] para -según las *Reden an die deutsche Nation*- "encontrar el cielo en la tierra, dejando que lo eterno fluya en (nuestro) trabajo cotidiano en la tierra".[31] La preocupación *de Fichte* es siempre hacer eterno lo que es presente y temporal; nunca le interesa una inmortalidad post-mortem en el sentido del postulado kantiano.

Este énfasis en la inmanencia de lo eterno en lo temporal o, en otras palabras, la inmanencia de la actividad secular en la entrega contemplativa a lo divino, se encuentra también en la *Anweisung zum seligen Leben*. ¡Por un lado, se nos exige "estar profundamente

convencidos de nuestro no-ser y de que tenemos nuestro ser únicamente en Dios y por Dios"[32] (obsérvese la similitud con *Eckhart*); que debemos "aniquilarnos"[33] ante la existencia absoluta; que sólo hay "apariencia de multiplicidad en el pensamiento" - "en parte como resultado de que hay, como tiene que haber [!], diversos sujetos pensantes y en parte a causa de la serie infinita de objetos sobre los que el pensamiento de estos sujetos está destinado a jugar por toda la eternidad [!]". El pensamiento no puede eliminar esta "apariencia", pero no cree en ella, no la ama, ni se deleita en ella.[34] Por otra parte, también nos enfrentamos a un desafío no menor: como resultado de la autosuspensión del concepto que todo lo abarca y de nuestra elevación por encima de la escisión prismática[35] de la unidad en multiplicidad a través de la reflexión -que hace que la luz "se escinda y se disipe y. . . se aleje de sí misma y de su fuente original"(36(37),), y al fundar nuestro ser en Dios, incluso hasta el punto de parecer que nos alejamos de nosotros mismosdebemos experimentar a Dios como aquello que actúa en nosotros y a través de nosotros: Dios "*es lo que hace* el que le es devoto y se inspira en él"[38]. No lo hace para tener éxito o fracasar, sino únicamente "porque es la voluntad de Dios en él, porque es su propia y auténtica participación en el Ser"(39). Aquí *Fichte* eleva deliberadamente su *Sittenlehre* (de acuerdo con la forma anterior de su *Wissenschaftslehre*) a un plano superior. Puede identificar esta perspectiva con la enseñanza joánica sobre el Logos (como "palabra", "razón" o "sabiduría"), el Logos que estaba en el principio con Dios y era Dios (los opuestos complementarios de la vida y la "existencia" primigenias, como la interpenetración recíproca del pensamiento y el ser), el Logos que se hace carne, es decir, que entra en una "existencia personalmente humana y sensorial" individual.[40] Además, *Fichte* puede separar lo que es histórico y dogmático en la fe cristiana de lo que es perenne y metafísico ("sólo hay salvación en lo metafísico, no en lo histórico"),[41] aunque lo metafísico debe su irrupción única en la historia al "gran fenómeno" de Jesús de Nazaret. Por consiguiente, puede apropiarse de la "escatología realizada" de Juan para sus propios fines. Pero cuando dice que el cristiano debería "sólo reiterar a Jesús en su personalidad" (en lugar de "meramente imitarlo como un modelo inalcanzable"),[42] vemos que un abismo lo separa de la Biblia. Su vehemente rechazo del concepto de creación[43] significa que el mundo no es más que un necesario "infinito astillamiento": así es como "el Ser Divino en él . . se modela a sí mismo"(44), volviendo sobre sí mismo en una serie de formas posibles que la mente humana puede

captar: "No es como si creara una libertad fuera de sí; es ella misma, en esta parte de la forma, su propia libertad fuera de sí"[45]. Según éste, un "yo" con su propia voluntad limitada intenta trascenderse a sí mismo en dirección a una ley divina que se encuentra por encima de él (el punto de vista kantiano): "A través de esta indiferencia de su propia voluntad, la otra voluntad (divina) se convierte en una voluntad ajena que se representa a sí misma como una ley, una ley que su propia voluntad naturalmente no quiere aceptar"[46] Al trascender esta posición, las "dos voluntades" de Cristo son, por así decirlo, borradas, de modo que el ser humano y Dios coinciden de un modo que es Monoteísta (y por tanto, en última instancia, Monofisita): Así

> el antiguo "yo" es absorbido por la pura existencia divina, con el resultado de que, estrictamente hablando, ni siquiera se puede decir que. . el amor y la voluntad de esta existencia divina se convierten en los suyos propios. Pues ya no hay dos, sino uno solo; ya no hay dos voluntades, sino una sola y única voluntad, toda en todos. Mientras el hombre siga deseando ser otra cosa, Dios no vendrá a él, pues ningún hombre puede llegar a ser Dios. Pero en cuanto se aniquila pura, totalmente y hasta sus raíces, sólo queda Dios y es todo en todo. El hombre no puede producir un Dios para sí mismo; pero lo que sí puede hacer es aniquilarse*, pues él es la negación real*, y entonces se hundirá en Dios.[47]

Naturalmente, el mayor enigma *de la Wissenschaftslehre* de 1794 sigue siendo el de la "deducción" de la interpersonalidad. Esto sería aceptable siempre que el "yo fundamental" (*Ich uberhaupt*) se tomara como punto de partida puramente metodológico para la reflexión, y siempre que la limitación recíproca de las personas y sus libertades se entendiera como puramente descriptiva. Pero *Fichte* quiere decir más que esto. Incluso en la última revisión de la *Wissenschaftslehre* (1810), conocer es "el ser de Dios fuera de su ser. . como consecuencia directa de su ser",[48] y una vez que "se convirtió en un yo como resultado de la autocontemplación", "se dividió necesariamente en un mundo de yoes".[49] En los términos de la filosofía cristiana podría decirse que Dios Padre contempla en el único Logos las infinitas posibilidades (*possibilia*) de su propia imitabilidad. Pero para *Fichte -puesto que* todo tiene lugar en el pensamiento- estas posibilidades, si bien son "reales" como tales, lo son según una realidad que se suspende ante la realidad única de Dios.

b. Schelling

Aquí no tenemos que presentar toda la muy considerable contribución

de Schelling[1] a la teoría melodramática, sino sólo aquella pequeña parte que es relevante para la cuestión que nos ocupa. *Fichte* se había dirigido apasionadamente a los individuos que escuchaban sus conferencias, desafiándoles a llevar a cabo las operaciones del pensamiento y, por tanto, de la convicción moral y de la acción. Quería enfrentarse al individuo, aunque éste sólo pudiera designarse como "un dardo, un anhelo" en dirección a algo supraindividual, ya fuera la "nación" o la "humanidad". *Schelling* no poseía este pathos personal. A medida que se desarrollaba su pensamiento, se esforzó -en deliberado contraste con *Fichte* y *Hegel*- por elaborar una definición cada vez más clara de "persona" o "personalidad",[2] pero sólo de la esencia de la persona, no del individuo como tal. *Schelling* llega al umbral mismo del Evangelio, reconoce la importancia de la persona de Cristo, y también de la fe, pero para él "el aspecto de palabra y de convocatoria de la revelación"[3] permanece en la oscuridad. Podemos dividir *la* trayectoria intelectual *de Schelling* en tres fases, no sin cierta arbitrariedad: la primera sería su exposición del sistema *de Fichte* y su trascendencia en su filosofía de la naturaleza y del arte (1795-1802/1803). La segunda, que se extiende aproximadamente desde *Bruno* (1802) y *Philosophie und Religion* (1804) hasta el *Ensayo sobre la libertad* (1809), sus conferencias privadas de Stuttgart, *Clara* (1810/1811) y el *Anti-Jacobi* (1812), efectúa la transición al pensamiento religioso y la concentración en los temas de la libertad y la personalidad. La tercera está anunciada por su *Weltalter*, con las últimas conferencias de Berlín en el centro; a su manera, toma la teología cristiana como objeto de su reflexión filosófica. De estas tres fases, sólo la segunda, la intermedia, nos interesa aquí. La primera, en general, no llega realmente al problema de la persona[4], y la tercera, por su temática, rebasa el campo de la filosofía.

Comenzaremos con algunas referencias al primer período a modo de introducción. En el ensayo "*Vom Ich*" ("Sobre el yo") de 1795, dice, con *Fichte*, "que la esencia del hombre consiste únicamente en la libertad absoluta; según su auténtico ser. . . el hombre no es en modo alguno un objeto";[5] lo mismo afirma, sin embargo, del "yo" absoluto (es aquello "que simplemente no puede convertirse nunca en objeto"),[6] con el resultado de que este "yo", que no puede ser un "yo" subjetivo, debe ser considerado como "la esencia del hombre". El yo no es "ni especie, ni género, ni individuo",[7] de modo que la apariencia de que "hay varios yoes, que recíprocamente son yo y no-yo el uno para el otro",[8] depende decididamente de la idea de que el yo -más allá de la

"ley moral"- se determina necesariamente a sí mismo en perfecta (absoluta) libertad.9 El *Ensayo sobre la* libertad volverá sobre este tema. Más radicalmente que en *Fichte*, sin embargo, la libertad del sujeto empírico se entiende puramente "vertical", es decir, *Schelling* no espera ninguna influencia de la relación mutua de los sujetos entre sí.- En *las Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795) el objetivismo unilateral y spinozista ("dogmatismo") del Absoluto -y la correspondiente exigencia ética de que el hombre entregue su "yo" en Dios(10)- es superado por la "contemplación intelectual" del "yo" absoluto ("crítica"): "Porque todos estamos habitados por una secreta y maravillosa capacidad de retirarnos de las vicisitudes del tiempo a nuestro yo más íntimo, despojado de todo lo extrínseco a él, para contemplar allí lo eterno que hay en nosotros bajo la forma de lo inmutable". Sólo aquí está *el ser*, mientras que todo lo demás no es más que *apariencia*; sólo aquí está la libertad, mientras que en otras partes estamos "abrumados por el poder intrusivo de los objetos"(11). Esto es lo que, engañándose a sí mismo, *Spinoza* realmente quería decir y experimentaba: no contemplaba la pérdida del yo, sino "sólo la expansión de su personalidad a las dimensiones del yo"12; sin embargo, cuanto menos tiene el yo un objeto enfrente, "más cerca está de desaparecer".13 .(14) *Schelling* alaba la honestidad del sabio chino ("Zen") al "afirmar que el bien supremo, la bienaventuranza absoluta, consiste en-nada"La vida humana y autoconsciente sólo puede existir en la aproximación infinita a esta condición (que la suprime); requiere la resistencia de lo objetivo, lo necesario, lo predestinado, para persistir.

Desde esta perspectiva, el joven *Schelling* dilucida las paradojas de la tragedia griega:

> A menudo se ha preguntado cómo la racionalidad griega pudo soportar las contradicciones de la tragedia griega. He aquí un mortal, destinado por el destino a ser un criminal; él mismo *lucha contra* este destino y, sin embargo, ¡es castigado terriblemente por el crimen que fue obra del destino! La razón de esta contradicción, y lo que la hacía soportable, se encontraba en un nivel más profundo que aquel en el que se buscaba: residía en la lucha de la libertad humana con el poder del mundo objetivo. En esta lucha, el mortal, enfrentado a un poder objetivo superior -un fatum-, *debe necesariamente* sucumbir, pero, como no sucumbió *sin luchar*, debe ser *castigado* por ello. El hecho de que el hombre culpable, que sólo sucumbió a causa del poder superior del destino, fuera *castigado* era un reconocimiento de la libertad humana; era el debido *honor* que se rendía a la libertad. La tragedia griega honraba la libertad humana haciendo que sus héroes lucharan contra el poder superior del destino. . . .(15)

En el primer período, el pathos *que Schelling* ve en la tragedia de la existencia se suaviza con la idea del "reino de los espíritus" fichteano, cuyas "inteligencias" son "los eternos sostenedores del universo", "tantos espejos indestructibles del mundo objetivo",16 experimentando "una influencia mutua incesante".17 Así, también, se modera la abolición de la conciencia en la contemplación intelectual: se designa el retorno del "yo" a sí mismo desde la "prisión del mundo objetivo".18

Mientras tanto, aunque el Absoluto se definirá cada vez más claramente como la no diferencia entre sujeto y objeto(19) -y aquí *Fichte* seguirá a *Schelling*-, todavía puede describirse (en el *Methode des akademischen Studiums* de 1802/1803) como un "saber que es en sí mismo incondicionado", "que, dividiéndose en ramas sólo en los diferentes niveles del mundo ideal fenoménico, se expande para formar el árbol entero e inconmensurable del saber". Todas las ramas del saber, cada una de las cuales es una "parte orgánica" del todo, constituyen juntas "un símbolo de ese saber eterno"(20). En este mundo ideal del saber, que es la "preocupación de la raza", el individuo desempeña un papel puramente instrumental: "El saber sólo está implicado en el tiempo en la medida en que se expresa a través del individuo. En sí mismo, conocer es tan poco una cuestión de individualidad como lo es la acción".21 De un modo que nunca ha sido superado, la obra formalmente más completa *de Schelling*, *Bruno* (1802), representa al Dios / Naturaleza panteísta en reposo y en total armonía consigo mismo: aquello-que-no-sabe-oposiciones se opone, como tal, a las oposiciones que se encuentran en el mundo; para superar todas las oposiciones, por tanto, debe englobarlas en sí mismo. *Philosophie und Religion* (1804) pretende ser una continuación de *Bruno*,(22) pero en realidad respira una atmósfera totalmente nueva. Aunque sigue hablando del proceso de "separación", o de que "las cosas finitas tienen su origen en el Absoluto",(23) esta génesis se describe ahora como un "alejamiento", una "caída desde el Absoluto",24 recordando el declive del alma desde la dicha primigenia en *Platón*. Se nos instruye "a concebir el origen del mundo de los sentidos no, como en la religión popular, en la *creación*, como una venida positiva desde el Absoluto, sino como una caída desde él". Esto significa "que ninguna cosa finita puede surgir directamente del Absoluto y ser devuelta a él". Podemos anticipar que, en lo que respecta a la escatología, el alma será redimida de su existencia auto-preocupada en el cuerpo y -hablando en términos *de* Eckhart- será "esencializada" o "desfasada": "La verdadera esencia, o 'en-sí', del alma

meramente fenoménica es la idea o el concepto eterno de ella que está en Dios; los dos combinados forman el principio del conocimiento eterno. . . . De ahí que sea claramente erróneo pensar que el alma desecha el cuerpo en la muerte y, sin embargo, continúa existiendo como individuo." "La individualidad", sin embargo, "el entrelazamiento del alma con el cuerpo", es "el resultado de una negación en el alma misma; es un castigo"; en consecuencia, la actitud religiosa es "el amor a la muerte" y "la liberación del *daimon*" (es decir, la idea eterna en uno mismo).[25]

Esta negación de la inmortalidad individual en favor de un "reino de los espíritus" consistente en meras ideas en Dios desaparece tras la muerte de Caroline, la esposa *de Schelling* (en septiembre de 1809). Este cambio, que se hace patente en las conferencias de Stuttgart (1810) y en *Clara* (1810/1811), *el* monumento de Schilling a Caroline, se anticipa ya en el *Ensayo sobre la libertad* (1809).(26) Debemos referirnos brevemente al concepto de "persona" de este último.

En primer lugar, *Schelling* se defiende de la acusación de que el concepto central de la filosofía idealista, es decir, la libertad, es incompatible con lo que él llama el "sistema de identidad" o panteísmo, el ser de las cosas en Dios. Incluso en una oración simple con su sujeto, predicado y cópula, la identidad es una síntesis, no una mera coincidencia. El hecho de que las cosas sean dependientes "no elimina la independencia, ni siquiera la libertad", de lo contrario sería imposible que un hijo fuera libre e independiente de su padre.[27] "Dios no es un Dios de muertos, sino de vivos"; lo que Dios designa para ser no puede ser otra cosa que independiente, de lo contrario el mundo no sería la "autorrevelación" del Dios independiente. "Dios sólo puede manifestarse en lo que es semejante a él, es decir, en seres libres que actúan independientemente"[28] *Schelling* muestra que se toma en serio esta trascendental afirmación al entender la libertad del espíritu no divino como una libertad tanto para el bien como para el mal; la sección central de su tratado discute primero la posibilidad, y luego la realidad, del mal. La posibilidad del mal se deduce del mismo modo que el hombre se deduce como persona; en este punto debemos ver si *las* categorías *de Schelling* son suficientes para crear el concepto de una persona libre que no sea Dios mismo.

En 1806, cuando *Schelling* aún hablaba del "eterno no-ser de lo finito",(29) concibiéndolo como un mero "reflejo",(30) y daba vueltas incesantemente en torno a la relación de lo infinito y lo finito, se encontró con un nuevo pensamiento. Este pensamiento arraigaría en

su sistema y acabaría por destruirlo: "La mera existencia, sin tener en cuenta su modo y forma, está destinada a parecer un milagro a cualquiera que la vea de este modo. . . . Es la existencia misma, en cada instancia individual de lo real, lo que es insondable, infinito y sólo puede ser captado desde dentro de sí misma"[31] El estímulo puede haber venido de *Fichte*, pero la idea tiene un nuevo timbre: la existencia no puede deducirse de nada más. A partir de ahora, en el *Ensayo sobre la libertad* y hasta la filosofía posterior de Schelling, Dios mismo es entendido como la unificación e interpenetración (sólo en identidad "sintética") de dos principios: de su "esencia" y del fundamento de su existencia. La naturaleza y el hombre tienen este fundamento fuera de sí mismos; pero como "no hay nada anterior o exterior a Dios. . él debe tener el fundamento de su existencia dentro de sí mismo. Todas las filosofías dicen esto; pero hablan de este fundamento como un mero concepto, sin hacerlo algo concreto y real. . . . Este fundamento es *la naturaleza-en* Dios; un ser que, siendo inseparable de él, es sin embargo distinto de él"[32] Una página más adelante, la palabra "distinto" es sustituida por "diferente". Ciertamente no hay prioridad en Dios, ni en cuanto al fundamento ni en cuanto al ser existente: cada uno produce recíprocamente al otro en un "círculo". Pero todo depende de los diversos conceptos utilizados para dilucidar este "fundamento". "Humanamente" hablando, es "el anhelo de lo eternamente Uno de darse a luz a sí mismo", "así, considerado en sí mismo, es también voluntad, pero una voluntad en la que no hay raciocinio,. . . una voluntad intuitiva". Desde la perspectiva del mundo existente, en el que la restricción constituye la forma, el "suelo" aparece como "lo que no conoce regla", el caos, siempre susceptible de estallar. Aquí, para remachar la cuestión, viene la doble descripción: por una (33parte, "la base incomprensible de la realidad, el residuo que nunca se absorbe") y, por otra, "el ser y el no ser"[34] en el que Dios lanza las ideas generales y esenciales. Aquí parece que se hacen coincidir forzosamente dos intuiciones bastante diferentes sobre la relación de la esencia y el ser[35]. Lo importante para nosotros es la intercambiabilidad de la "mismidad" (*Selbstheit*) y el "no-ser" (*das Nichtseiende*), a veces llamado "lo sombrío" (*das Dunkle*)[36] o "el principio oscuro",[37] por utilizar un término enigmático muy querido por los románticos. El proceso de convertirse en un ser humano, es decir, la llegada a ser de la libertad no divina, se describe de tal manera que "las cosas tienen su fundamento en lo que en Dios no es *él mismo"*, en el fundamento de su existencia; el Espíritu de Dios

trabaja sobre este fundamento ("como un mar agitado y ondulante, semejante a la materia de Platón")(38), distinguiendo las energías para desplegar la "unidad o idea oculta" que reside en el caos. Estas energías separadas producen la realidad corporal; "pero el vínculo vivo que surge en este proceso de separación, es decir, que emerge de las profundidades del suelo natural -el punto central de estas energías- es el alma". Cuanto más el principio del alma informa ("transfigura") lo corporal, tanto más elevado es el nivel del organismo natural; en el hombre, sin embargo, el alma, en forma de autoconciencia, irrumpe en la luz de lo universal. Así, la actividad modeladora del Espíritu divino en el "suelo" ha alcanzado su meta, y "se abre el centro más íntimo". El producto, el hombre en su libertad, es así el punto de encuentro de dos principios: (38) "El principio, en cuanto surge del suelo y es sombra, es la voluntad propia de la criatura", la voluntad del ser humano, "individual" y "particular"; "frente a la voluntad particular de la criatura está la razón, la voluntad universal, que emplea a aquélla y la subordina a sí misma como mero instrumento".39 "La mismidad *como* tal es espíritu; el hombre, como ser particular distinto de Dios, es mismidad; la conexión entre ambos constituye la personalidad"40 Mientras que en Dios los dos principios se compenetran totalmente y la razón/voluntad es siempre sólo portadora del Espíritu (como amor), en el hombre la conexión permanece inestable; el hombre puede determinar libremente la relación de los dos principios. Así puede exaltar su voluntad particular sobre la universal, lo que constituye el mal. Así surge una "vida falsa", que se diferencia del mero *malum metaphyskum* de *Leibniz*. El hombre tiene que decidir entre los dos principios que se encuentran en él, y el hecho de que sean dos es crucial: "La voluntad de amor y la voluntad de la tierra son dos voluntades diferentes; cada una existe por sí misma. Pero la voluntad de amor no puede resistirse a la voluntad de la tierra, ni puede abolirla, pues al hacerlo se resistiría a sí misma. Pues la tierra debe operar para que el amor sea, y debe operar independientemente del amor para que el amor pueda existir en la realidad concreta." Así pues, el ser humano es como una persona "presa del vértigo en una cima alta y escarpada": experimenta "la *angustia* de la vida"41 como resultado de la "solicitación" de la tierra42 en él, y aquí no se llama a ningún demonio. La "Caída" es la preferencia concedida a nuestra voluntad particular sobre la voluntad divina "supercreatural" del amor.

Esto explica la posibilidad del mal: procede del "principio oscuro"

que hay en todo ser: cuanto más alto asciende el principio, más se manifiesta como lo egoísta. Sin embargo, para la realidad del mal, *Schelling* vuelve a una teoría que, como vimos, había desarrollado en su primer tratado; al fin y al cabo, el idealismo era la doctrina de esa libertad inteligible, superempírica, que abarca y determina toda la vida del hombre. El hombre es el ser que se determina a sí mismo, es "*su propia obra" -Fichte* es nombrado aquí explícitamente(43)- y ésta es necesariamente el resultado de una decisión que tiene lugar "fuera de todo tiempo y, por tanto, coincidente con la creación original. . . . El acto que determina su vida en el tiempo pertenece. . . a la eternidad;. . . de ahí que también el hombre, como resultado de este acto, esté fuera de la realidad creada; es libre, él mismo es un origen eterno". El modo en que determina su vida, ya sea para el bien o para el mal, está ya dado en su decisión primigenia, por la que "se apoderó de sí mismo de una forma particular en la creación originaria"44. Esto nos remite no sólo a la decisión previa de la voluntad en el no-fondo *de Eckhart*, sino también *al* mito *de Platón* al final de la *República* y a la decisión inteligible por parte de los personajes *de Das Salzburger grosse Welttheater de Hofmannsthal*. Sobre esta base es difícil explicar la conversión de cualquier persona en el curso de su vida temporal.45

Estos dos aspectos podrían complementarse mutuamente si el primero constituyera al ser humano como "mismidad pura y simple" y el segundo (autodeterminación) hiciera de él este yo particular. Como en *Fichte*, la pregunta "¿Quién soy yo?" se resuelve diciendo: "Soy quien me hago ser". Pero de algún modo esta respuesta no encaja en la totalidad de la construcción de la libertad, pues, para ser bueno, el hombre tendría que subordinar enteramente su propia voluntad a la voluntad universal; para poder vivir en Dios, que "es un fuego devorador para toda voluntad particular", "el hombre debe morir a toda particularidad por su parte";(46) en consecuencia, no está claro cómo pueden distinguirse entre sí los seres humanos que eligen el bien. Por último, *Schelling* intenta reconducir los dos principios que se oponen en Dios a un "no-fondo", a una "indiferencia absoluta",47 retomando el camino *de Eckhart*, que intentaba penetrar en el "desierto silencioso" que se esconde tras la tri-personalidad divina. Puesto que "en el no-suelo o en la indiferencia no hay personalidad"(48), ésta sigue siendo una especie de epifenómeno.

La atmósfera de *las Stuttgarter Private orlesungen* se aproxima a la del *Ensayo sobre la libertad*. "En su dignidad más elevada, Dios es el ser universal de todas las cosas", pero no es una esencia general que se

cierne sobre las cosas; tiene su propia base individual, "la mismidad, el egoísmo en Dios":[49] sólo "a través de esto" puede ser amor concreto. El desarrollo del hombre y su libertad se describe de modo similar, pero *Schelling* presenta una extraña antropología que nos resulta más relevante. El hombre alcanza su libertad sólo "por un camino religioso"; para ello, debe conocer la constitución de su espíritu. Tiene tres potencias o lados: el lado vuelto hacia el mundo material es el *sentimiento, Gemüt* (el "principio oscuro" del espíritu, su "gravedad" interior (*Schwerkraft*), la "melancolía" (*Schwermut*), pero también el "anhelo de ser" y la "sensibilidad"; en general, lo materialmente real); el *espíritu* en sentido estricto, "*l'esprit*, lo que es realmente *personal* en el hombre y, por tanto, también su propio potencial de conciencia", en su "propia voluntad" y "razón" (donde "el nivel más alto es el de la voluntad individual más activada y, sin embargo, subordinada", alcanzada a través del "punto de indiferencia" de la libertad); la "potencia más alta y tercera es el *alma*. Es lo realmente divino en el hombre, es decir, es el elemento *no personal*, lo que realmente tiene ser, a lo que debe subordinarse lo personal (puesto que es no-ser)". Así que de nuevo tenemos la relegación de lo personal en favor de una visión extática de la impersonalidad en lo divino: "actuar en armonía con el alma" significa actuar, no como un ser personal, sino enteramente impersonal: no permitas que tu personalidad interfiera con las influencias del alma dentro de ti"[50] La muerte es necesaria para que esto se realice plenamente, y, a través de la muerte, el "paso al reino de los espíritus". A continuación, *Schelling* ofrece una descripción de este último reino, mostrando cómo el ser humano puede establecer una relación con él, incluso estando aún en la tierra.

Este tema es retomado por el diálogo *Clara* (1810/1811), estrechamente relacionado con el anterior, que, al igual que las *Privatvorlesungen*, fue escrito bajo el profundo efecto de la muerte de Carolina. Aquí se trata del proceso de perfección del hombre: sale de las potencialidades de esta vida y entra en las posibilidades superiores del más allá; así es "redimido de la transitoriedad"[51] ("toda la tierra es una gran ruina"). Volviendo a las *Privatvorlesungen*, está claro lo que significa aquí la "inmortalidad del alma": el alma es un "vínculo divino" entre el cuerpo y el espíritu, "lo realmente humano en el hombre"[52], pero sólo existe como "relación viva" entre las tres partes. El alma es "lo que yo mismo he sido siempre desde el principio", lo que los demás han amado en mí a través de todas las diversas transformaciones, "mi verdadero yo, que no era ni cuerpo ni espíritu,

sino la conciencia unificadora de ambos, es decir: alma". El alma pasa al más allá, y con ella se va el cuerpo espiritual que ya ha germinado a este lado de la tumba, para que la tensión o diferencia entre el ser (*Sein*, la tierra) y lo que tiene ser (*das Seiende*) "desaparezca por completo".53 Sin embargo, esto implica de hecho la aniquilación de la conciencia, que en el idealismo presupone siempre un objeto; Sin embargo, el estado de los muertos se describe poéticamente como una "conciencia íntima" *(Innigkeit des Bewusstseins*), que une las dos dimensiones, "pues, para mí, la muerte siempre me pareció una reunión más que una dispersión, una producción de vínculos íntimos [*verinnigend*] más que de alienación [*veräussernd]"*,(54) En esta vida debemos "considerarnos personas, distintas de todo lo demás"; en el suelo mismo de nuestra conciencia sentimos "algo oscuro, como si sostuviera la personalidad" y enturbiara "la pureza esencial de nuestro ser". Sin embargo -y ésta es la respuesta, en *Clara*, a nuestra pregunta- este sustrato oscuro y egoísta "no puede ser eliminado"; "sino que ha de ser transformado, ha de hacerse luminoso: ha de convertirse en el portador silencioso de la luz superior, conservando su propia distinción sólo para ese fin; teniendo raíz y fundamento, pero no por sí mismo"55 Así, incluso cuando estamos en Dios, sigue habiendo una parte de nosotros "que no era Dios". Es la naturaleza, que pertenece a Dios y es Dios fuera de Dios. "Es algo así como la flor: sólo puede florecer por la fuerza animadora del sol, y sin embargo brota como resultado de un impulso que viene de dentro de ella misma, de regiones oscuras independientes del sol. En última instancia, transfigura su oscuridad nativa en luz y, sin embargo, sigue siendo algo distinto de la luz y del sol"(56). 57Al final, por tanto, *Schelling* puede hablar de la "perfecta secularidad del cielo" en la medida en que la "naturaleza" o la "tierra" es llevada a lo eterno y se transfigura. Una vez más oímos la palabra "esencia"; es "la extracción más refinada, por así decirlo, la especia y el perfume" de lo terrenal: "Allá tendremos que ver con la esencia [*Wesen*] de las cosas". También nos encontramos con la frase "compostura y tranquilidad" (58*Gelassenheit und Ruhe*): este es el estado de ánimo en el que debemos permitir que actúe lo divino.

Aquí, dentro de su propio sistema, *Schelling* ha encontrado por fin una palabra que puede dar credibilidad a la "esencialización" (*Verwesentlichung*) del individuo (en el lenguaje de la mística alemana) sin que éste quede aniquilado en lo divino. Sin embargo, todavía hay algo negativo ligado a las palabras "persona" y "personalidad"; ésta entendida como voluntad propia, que tiene que subordinarse

absolutamente, como instrumento. En esa medida, como dijimos al principio, queda sin expresar un factor último, a saber, la palabra que Dios dirige al individuo como tal, no en la oscuridad, sino en la luz. Y ello a pesar de que, en todas las últimas obras mencionadas, *Schelling* reflexiona explícitamente sobre la obra de Cristo como reconciliación entre Dios y el mundo y considera el cristianismo cada vez menos como una mera verdad especulativa - "una encarnación desde toda la eternidad"(59)-, sino que intenta captar la revelación como una religión histórica que debe contener más "de lo que se encuentra en la razón", pues de lo contrario "carecería de todo interés".60

c. Hegel

*Hegel*1 no está en absoluto desinteresado (como podría pensarse) por la cuestión de quién es el individuo; pero desde el principio su interés va en una dirección particular. Para indicar cuál es, debemos limitarnos una vez más a algunos extractos de su obra completa, situando en el centro su *Phänomenologie des Geistes* (1807) *(La Fenomenología de la Mente* [Londres, 1910]) -aunque todo este estudio sólo constituye la introducción a su obra principal, la *Logik (Ciencia de la Lógica* [Londres, 1929]). En esta última, sin embargo, no hay ningún papel para el individuo en su distinción, sino sólo (en la tercera parte) para la "subjetividad".

La tercera parte de la *Enciclopedia*, su *Philosophie des Geistes*, comienza con el Oráculo de Delfos, "Conócete a ti mismo", observando inmediatamente:

> Ni en sí mismo ni en sus aplicaciones históricas, este mandato absoluto significa simplemente autoconocimiento en términos de las habilidades, carácter, inclinaciones y debilidades particulares del individuo. Significa más bien el conocimiento de lo que es verdadero en el hombre, lo que es verdadero en sí mismo, el conocimiento de la naturaleza del espíritu mismo. . . . Así, el desafío lanzado a los griegos por el Apolo délfico, de conocerse a sí mismos, no debe entenderse como un mandamiento dirigido al espíritu humano por un poder exterior; el Dios que exhorta al hombre a conocerse a sí mismo no es en realidad otra cosa que la ley absoluta de su propio espíritu. Todo lo que hace el espíritu no es, por consiguiente, más que un modo de comprenderse a sí mismo, y el fin de toda verdadera búsqueda de conocimiento no es más que el de que el espíritu se reconozca en todo lo que hay en el cielo y en la tierra.

Sin embargo, los griegos no consiguieron llegar a una relación absolutamente libre entre los espíritus humano y divino; "sólo el cristianismo, a través de su enseñanza de que Dios se hace hombre y

de la presencia del Espíritu Santo en la comunidad creyente, fue capaz de dar a la conciencia humana una relación perfectamente libre con el infinito y facilitar así la comprensión del espíritu en su absoluta infinitud."[2] Así pues, el autoconocimiento sólo puede producirse en una integración perfecta -que se demuestra progresivamente en el pensamiento- del individuo particular en la totalidad del espíritu (como su verdad); para *Hegel*, el camino paso a paso hacia ello es un proceso despiadado por el que todo lo particular es despojado de su ilusión de poder alcanzar la verdad en sí mismo y por sí mismo; en toda la literatura de la ascética, éste es el curso más riguroso de autotrascendencia para una "personalidad que se aferra a sí misma".

Esto se ve ya en el hecho de que *Hegel* pone en el centro de su pensamiento a la nación, "el individuo generalizado", frente al cual todo lo "particular" es un elemento de contraste: "El individuo particular es el espíritu imperfecto, una figura concreta en cuya existencia entera domina *un* aspecto parcial, y en el que los otros sólo están presentes en rasgos borrosos". En el individuo generalizado "la existencia concreta inferior ha menguado hasta convertirse en un elemento de mínima significación; lo que antes era todo el asunto es ahora sólo un vestigio; su forma queda envuelta en el todo y se convierte en un mero contorno sombreado"(3). "Las naciones son totalidades éticas y se constituyen a sí mismas como individuos";[4] sólo a partir de este punto emprende la *Phänomenologie* su doctrina del "espíritu". Las grandes secciones sobre la "conciencia", la "autoconciencia" y la "razón", en las que se perfora a fondo al individuo, son preliminares; la razón se convierte en "espíritu sólo cuando la certeza de ser la totalidad de la realidad se eleva al nivel de la verdad y cuando toma conciencia de sí misma como su mundo y del mundo como sí misma".[5] Este es precisamente el objetivo de los primeros esfuerzos del joven *Hegel* (1792-1793), sobre el tema de "la religión popular y el cristianismo".[6] "El elevado ideal erigido por Cristo, si bien era capaz de regir el desarrollo de los hombres individuales, no podía llevarse a la práctica en una sociedad", y en lugar del "Reino de Dios" había surgido un culto superficial a la Iglesia. "Sólo cuando la religión privada de Cristo se transforme en una religión popular podrá convertirse en portadora de una ética sana"(7). El ideal griego, que permitía el encuentro entre los individuos y los dioses en el plano de la *polis*, sólo sobrevive en forma de anhelo doloroso:(8) espera su reimplantación en términos cristianos. *Hegel* propone una *Vida de Jesús* (1795)[9] como la piedra angular de una

religión popular de este tipo; aquí sólo tenemos que señalar que se considera que termina con el entierro de Jesús.[10] Incluso en esta fase temprana, *Hegel* considera la inmortalidad individual como una presunción, un rechazo del "espíritu incompleto" a integrarse en esa totalidad en la que sólo puede convertirse en espíritu concreto: el hombre sólo puede eternizarse en el eje vertical que surge del interior del tiempo y la historia y llega hasta la totalidad que todo lo abarca. Aquí, a diferencia de *Schelling* en sus períodos medio y tardío, *Hegel* retoma las exigencias más primitivas de los discursos populares *de Fichte*, es decir, que en todas nuestras acciones debemos tener en mente la "nación" o simplemente "la raza".

Esto no significa *que Hegel* no prestara atención a la particularidad del individuo. Habla del "genio", que debemos "entender como esa particularidad decisiva que determina las acciones y el destino de un hombre en todas sus situaciones y relaciones"; "esta particularidad interna de la mente constituye mi destino; pues es el oráculo de cuyo pronunciamiento dependen todas las decisiones del individuo; es el elemento objetivo, que se afirma desde el núcleo más íntimo del carácter". *Hegel* se mueve claramente en la dirección de la autoelección inteligible y libre *de Platón* y *Schelling* cuando dice que "por un lado, el genio es. . . un 'otro' egoísta frente al individuo, y, por otro lado, se une con el individuo para formar una unidad tan inseparable como la de la psique y el mundo de sus sueños."Pero esta particularidad no es más que el producto de una "amalgama especial y fortuita de las condiciones externas con el estado interno de los individuos"; ni siquiera es lo suficientemente significativa como para que se le asigne un lugar en el proceso de la *Phänomenologie des Geistes*: no se encuentra al principio, donde la unicidad (aparentemente absoluta) de "esto" y "aquí" es simultáneamente lo absolutamente universal (de ahí: cuando digo "yo", este "yo" individual, digo también "yo" como tal, todos los "yoes"; cada "yo" es lo que digo"[12]-ni tampoco se encuentra en la conclusión, con el "espíritu que ha llegado a estar seguro de sí mismo". Lo más que se puede decir es que "el alma infeliz, llamada 'bella'" es una "brasa moribunda" cuando reflexiona sobre su propia genialidad.[13] Al igual que *Fichte, Hegel* también polemiza contra *Schleiermacher* cuando dice:

> Cuando el individuo se despoja de su subjetividad. . . se supone que esta subjetividad-sujeto que contempla el *Universum* sigue siendo algo particular y subjetivo. Se supone que el virtuosismo del artista religioso puede mezclar su subjetividad con la seriedad trágica de la religión. . . . Si el sacerdote sólo puede ser un instrumento y un servidor,

> sacrificando a la comunidad y a sí mismo, por ella y para sí, realizando los aspectos limitadores y objetivos de la contemplación religiosa; si sólo es un representante de la comunidad que llega a la edad adulta (de la que procede todo su poder), ¿debe entonces la comunidad privarse de sus derechos y hacer que algún virtuoso de la edificación y el fervor practique esta contemplación interior en su interior?. . . Una persona es idiota [*idios*: particular, peculiar-Tr.] en la medida en que manifiesta peculiaridades.14

En la medida en que lo normativo es el "individuo generalizado", en cuyo mundo ético sustancial los individuos particulares tienen su verdadera libertad (siempre que cada uno de ellos esté integrado en él), el problema de la intersubjetividad que tanto atormentaba a *Husserl* no preocupa a Hegel; es un hecho fundamental de esa "experiencia" que se recapitula *en la Phänomenologie des Geistes*. Sólo aquí "se nos presenta el concepto de espíritu", pues es "aquella sustancia absoluta que, en la perfecta libertad e independencia de su opuesto, a saber, la autoconciencia diversa y autosubsistente, constituye su unidad. Así, el Yo es el Nosotros; el Nosotros es el Yo"(15). Existe una relación viva y recíproca entre el Nosotros y los Yoes. Los yoes "son conscientes de que son seres individuales y autosubsistentes en virtud de la renuncia a su individualidad; esta sustancia generalizada es su alma y su esencia. A la inversa, lo general es lo que ellos como individuos hacen; es su realización"16 El espíritu consiste en la realización consciente de esta interpenetración. Así, es característico de *Hegel* que sólo comience a hablar de lo que llamamos la relación yo-tú cuando ha llegado a este estadio; para él, el hombre y la mujer se encuentran con vistas a la familia, que es la célula básica de la comunidad de la nación; esto puede conducir a la trágica tensión entre el derecho de familia y el derecho común, que *Hegel* gusta de ilustrar refiriéndose *a la Oresteia* y a *Antígona*. En ambos casos, aunque de forma diferente, se trata de "sacrificar la existencia"17 en vista de la realidad que todo lo abarca; en el caso de Orestes, los dos mandamientos en conflicto -el parentesco de sangre y el de Dios- se reconcilian en la institución ateniense del código nacional de leyes.

"De ahí que el espíritu sea el ser autosubsistente, absoluto, concreto. Todas las configuraciones anteriores de la conciencia son abstracciones de él",18 porque en ellas el individuo se enfrenta a la verdadera realidad estando aún no integrado en ella; no reconoce su propia esencia en el ámbito objetivo. Debemos apresurarnos a pasar por las etapas iniciales la certeza de los sentidos, en la que lo más concreto se revela como lo más vacío y lo más general; la percepción de las cosas, donde el ser-en-sí de la cosa engaña por la multiplicidad

de sus modos de aparición (pues es "una cosa para sí, pero algo distinto para los demás");19 la penetración en el fundamento del objeto, que se postula como el poder (perceptible en sus cualidades aparentes) que mantiene unidas las expresiones de este fundamento; pero el "poder" (*Kraft*) - "lo suprasensible", "el reino interior de la naturaleza"- sigue siendo un concepto vacío, cuya verdad es la "apariencia *en cuanto* apariencia":20 "Encontramos que no hay nada que ver detrás de la llamada "cortina" que se supone oculta el reino interior, a menos que nosotros mismos vayamos detrás de ella, tanto para ver algo en absoluto como para ver lo que hay que ver." Pero, prosigue *Hegel*, la posibilidad de este "ir detrás" es en sí misma el "resultado de un movimiento envolvente por el que los modos de conciencia, de pensar, de percepción y de razonamiento desaparecen todos", haciendo sitio a la autoconciencia.(21) En este nivel, la conciencia es vida y deseo; experimenta la autosubsistencia de su objeto, que es otro "yo".22 La primera forma en que dos autosubsistentes se reconocen mutuamente es afirmándose y probándose cada uno a sí mismo hasta el final: en una lucha, un conflicto, que termina en la muerte. "Y así como "la vida es la posición natural de la conciencia, la autosubsistencia sin negatividad absoluta, la muerte es la negación natural de ella, la negación sin autosubsistencia, es decir, carente de la significación requerida del reconocimiento"24 Aquí hay dos cosas significativas. *Hegel* toma la lucha o el conflicto como el hecho primordial de la vida consciente -y siempre representará la guerra como un factor indispensable en la vida de las naciones(25)- y concede a la muerte una función absolutamente fundamental en todo su sistema: sólo la muerte es el criterio de la verdad, desde esta lucha primordial y a través de todas las etapas, hasta el grito que resuena constantemente: "¡Dios ha muerto!" ("Este es el pensamiento más terrible, que todo lo que es eterno, todo lo que es verdadero, *no lo es*, y que la negación misma está en Dios; este es el dolor último, el sentimiento de desesperanza absoluta.")26 En el *Prefacio* leemos: "La muerte. . es la realidad más terrible, y aferrarse a lo que está muerto exige la mayor fortaleza posible". Hay que mirar a la muerte "a los ojos", hay que pasar tiempo con ella.27 Incluso la vida de Dios no sería más que "un juego con el amor", mera edificación insípida, "si le faltara la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo".28 En relación con la relación entre vasallo y soberano dice: "La única verdadera abnegación de la propia existencia por uno mismo es. . . la que es tan completa como la

muerte; sin embargo, en este vaciarse de sí mismo se preserva, sólo así se convierte realmente en lo que, en sí mismo, es". Sólo así la lealtad y el honor pueden demostrar su seriedad.(29) Debemos recordar constantemente que el individuo no puede esperar otra inmortalidad que la del servicio a la nación o al Estado; así captaremos el pleno significado del "sacrificio de la propia existencia" en el sentido de *Hegel*: "El individuo como tal no es nada",(30) pero como puede elevarse por encima de toda compulsión externa, "su ser individual. . es una individualidad absoluta que ha sido elevada y adoptada en el concepto; es infinitud negativamente absoluta, libertad pura. Este absoluto negativo, pura libertad, aparece bajo la forma de la muerte; y es a través de la capacidad de morir [!] que el sujeto se muestra libre y por encima de toda compulsión."31

Estas observaciones surgieron de la representación de la autoconciencia como probándose a sí misma en una "lucha a vida o muerte".32 Una de sus formas primarias, sin embargo (que surge directamente de lo anterior), es la dualidad de rango en las *encuestas: hombres libres* y esclavos: "33 En *la Phänomenologie, Hegel* estableció los principios de esta representación históricamente orientada de las dos formas de autoconciencia, en términos de la relación amo / siervo;34 sólo que aquí se revela en toda su radicalidad. El trabajo del siervo es decisivo para la relación; es productivo no sólo para el amo, sino también para el propio siervo, que se muestra auténticamente libre al entregarse a la tarea y por la tarea. La "libertad de la autoconciencia"35 se presenta en las tres formas en las que ésta aún no ha alcanzado la "razón", a saber, el estoicismo -la libertad puramente negativa frente al deseo, ese ser-presente-a-sí-mismo que "no tiene contenido en sí mismo" y termina en "aburrimiento"-; el escepticismo -una "autoconciencia confusa" que eternamente "da vueltas en círculos en un mundo de azar", autocontradictoria en palabra y obra-; y la unidad de ambos, la "conciencia infeliz que está escindida en sí misma" -una designación maliciosa de la conciencia cristiana, que considera lo que es inmutable en ella como algo extrínseco a ella (*Feuerbach* y Marx hablarán aquí de "proyección") y se aferra a lo que es cambiante como "su propia nada". "Al intentar alcanzar su propia esencia, sólo alcanza su propia realidad escindida", por lo que no tiene más remedio que plantear el otro lado (Dios) como un "más allá" que "no se puede alcanzar". *Kierkegaard* aplicará más tarde esta distorsión al propio *Hegel*. Al principio es un mero sentimiento de esta oposición en forma de "devoción" *-Andacht-* ("el zumbido irreflexivo de las

campanas"), pero es un sentimiento doloroso, roto, porque, como lado activo, de aquí (el "siervo"), es impotente comparado con el "poder absoluto" del más allá; todo lo que puede hacer es entregarse y "atribuir la esencia de toda acción al más allá, no a sí mismo". (Así pues, Dios tiene que tomar la iniciativa en el proceso de reconciliación.) Cuando dicha acción se plantea como la superación de aspectos opuestos, la "mismidad consciente" se ve una vez más "derrocada por la actitud de agradecimiento". La situación es más aguda cuando "la finitud. . . en su extremo exterior, constituye el mal", (36) lo que hace que la conciencia infeliz "se vea a sí misma siempre mancillada"; al mismo tiempo el "contenido de su esfuerzo, en lugar de ser algo esencial, es lo más bajo; en lugar de ser universal, es lo más individual"; en consecuencia "no vemos más que una personalidad tan infeliz como desdichada, limitada a sí misma y a su actividad mezquina y cavilando sobre sí misma".37 A través de renuncias -entregando su propia independencia (obediencia), renunciando a las posesiones externas (pobreza) y renunciando al placer (en "ayuno y mortificación")- intenta responder a la acción de Dios. Esta es la caracterización final *que hace Hegel* del cristianismo en su desarrollo histórico, al que asigna, por tanto, un lugar entre los estadios preliminares del espíritu. Al final, en su *Offenbare Religion*, presentará un cuadro purificado de la relación entre el espíritu finito y el infinito, pero también allí dirá: "La conciencia infeliz tiene el doloroso sentimiento de que Dios mismo ha muerto" -explicándolo así: "Este duro dictum expresa el conocimiento más íntimo (simple e inmediatamente presente a sí mismo), el retorno de la conciencia a la noche profunda del yo = . . la pérdida de la sustancia" (ésta es la opinión *de Fichte*), "pero simultáneamente (!) es la pura subjetividad de la sustancia. . . ... es la pura subjetividad de la substancia, el despojamiento [*Begeistung*] por el que la substancia se ha convertido en sujeto (habiendo muerto su abstracción y su falta de vida) y se ha convertido *realmente* en una simple y universal autoconciencia."38

En otras palabras, la muerte de Dios que se representa (en la muerte de Cristo) como la forma de la reconciliación y la autorrevelación del espíritu infinito es, en su verdad, la forma de la autorreconciliación interior, no para la conciencia "infeliz", sino para la conciencia que se ha realizado como espíritu. Si esto es correcto, el centro de la *Phänomenologie* es el final de la sección relativa al espíritu que está seguro de sí mismo,39 mientras que el capítulo siguiente sobre la "religión" es sólo el despliegue de esta dimensión, y el capítulo final

sobre el "conocimiento absoluto" es simplemente la reflexión sobre ella. Todos los caminos conducen a este centro, constituyendo una educación hacia un comportamiento ético perfecto: la superación del punto de vista de la propia felicidad inmediata[40] (ya que "la absoluta fragilidad de la individualidad se hace polvo contra la realidad igualmente dura pero perdurable");(41) la superación del punto de vista del engreimiento insano, que se compromete a mejorar el mundo según la "ley del propio corazón indisciplinado" y termina desacreditando toda ley y orden como "represión";[42] la superación del punto de vista de la virtud privada, que es "conquistada por el curso del mundo hacia adelante".[43] Pero incluso allí donde se ha alcanzado una individualidad que es "real en sí y para sí" (*an und für sich selbst reel*) y que se ha integrado en la totalidad común, aún nos esperan más desenmascaramientos: la ilusión de que uno se ha dedicado a "la cuestión", mientras que en realidad ha puesto en el centro su propio interés, "sus *propias* acciones y empeños" y ha deseado el reconocimiento de los demás; el perverso intento de dominar el comportamiento ético concreto mediante leyes o imperativos abstractos (pues nunca puede quedar atrapado en una red de este tipo);(44) y finalmente la "hipocresía" que surge cuando se absolutiza la "conciencia" (pues la conciencia es de hecho "espíritu moral concreto"), borrando la separación entre el "en-sí" -*Ansich*-(del deber puro) y el "yo" -*Selbst*-(esa "naturaleza y existencia-sentido que se opone a la pura persecución de fines").[45] "La conciencia tiene su propia verdad en la certeza inmediata de sí misma"; aquí "su propia individualidad inmediata" es el contenido de la conducta moral, y la forma de ésta es "este mismo yo como puro movimiento": "convicción personal". Pero también aquí hay una unilateralidad subjetiva: si la conciencia se toma a sí misma como norma última, se convierte en "arbitraria", "desfasada de lo universal" y, finalmente, en "hipocresía". En este punto, *Hegel* trata con cierto detalle el lenguaje como "existencia del espíritu" mediadora, frente a la cual la "conciencia moral es todavía muda, encerrada en su interior", y la conciencia que evalúa al individuo es "otro modo de ser malo": el "corazón duro". La posibilidad final de lograr la necesaria reconciliación de lo particular y lo universal, en la que alcanza su perfección un verdadero planteamiento ético -el centro de *la Phänomenologie* a la que ya nos hemos referido-, reside en la palabra de reconocimiento (*Bekenntnis*, reconocimiento, confesión) y la palabra de perdón que responde (que incluye la actitud religiosa de mirar hacia arriba, hacia el gesto de

reconciliación que todo lo abarca, por parte del espíritu absoluto): "La palabra de reconciliación es el espíritu existente [*der daseiende Geist*] que contempla el conocimiento puro de sí mismo como ser *universal* en su opuesto, en el conocimiento puro de sí mismo como *individualidad* absoluta, autoexistente; este reconocimiento recíproco es *espíritu absoluto"*;[46] es "el Sí reconciliador en el que ambos yoes renuncian a sus existencias opuestas".[47]

Es evidente que el "individuo generalizado", la comunidad de la nación que, para *Hegel*, adquiere su organización en el Estado, se modela en última instancia según el modelo de una comunidad cristiana; el espíritu que, siendo absoluto, abre a los individuos en una comunidad genuinamente autosubsistente, se entiende en el sentido *del pneuma hagion, el* Espíritu Santo de la Iglesia de Jesucristo. Pero mientras que en la concesión de carismas individuales el efecto del Espíritu eclesial es a la vez personalizador y universalizador (puesto que es el Espíritu de Jesucristo resucitado y neumáticamente universalizado), el espíritu *de Hegel* es unilateralmente universalizador, ya que no se imparte al individuo ninguna vocación personalizadora; tampoco en este caso la universalización se basa en una resurrección personal de entre los muertos. De ahí que encontremos *en Hegel* el pathos omnipresente de la muerte, que, de hecho o en potencia, representa el acto más elevado a través del cual el individuo puede manifestar su solidaridad con la nación. De ahí que hable continuamente de sacrificio, incluso de "ruptura de la individualidad"(48). Esto demuestra, contra toda apariencia contraria, que en última instancia tenemos razón al situar la concepción *hegeliana* del yo en la categoría de "alienación": pues, en su sacrificio en aras del todo, el yo como tal no se sostiene, de hecho decae hasta el nivel de "un clemente de mínima significación", como hemos visto. Y así, por un camino diferente, hemos llegado a la misma conclusión que en el capítulo sobre *Hegel* al principio de este volumen, donde, en el contexto de la teoría dramática, señalamos una dimensión ausente en la comprensión del cristianismo *por parte de Hegel*.

Síntoma de esta obstinada unilateralidad es la ausencia total, en todo el ámbito del idealismo alemán, de la realidad de la oración. *Hegel* puede admitir la oración como expresión de la religión, pero no es más que un penúltimo estadio del autoconocimiento absoluto del espíritu, que hace obsoleta toda oración. No se necesita ningún Dios vivo para hacer inteligible el acto ético más elevado, es decir, el reconocimiento recíproco mediante la palabra de reconocimiento y

reconciliación. El camino desde el concepto de "raza" (o "humanidad") *de Fichte* y la autoconciencia universal *de Hegel*, que se ha elevado por encima de la dialéctica del hombre libre y el esclavo, el amo y el siervo, conduce directamente al marxismo, donde (con toda lógica) el individuo se reduce prácticamente al nivel de la materia en la causa común, incluso si esta causa se considera en términos del modelo de *Hegel* del "individuo generalizado", en el que los individuos supuestamente encuentran tanto la libertad como la realización.

La lógica interna que conduce de *Hegel* a *Marx* es tan fuerte que todos los intentos de reinterpretar *a Hegel* en un sentido personalista estaban condenados a no tener ningún efecto en la historia; así, por ejemplo, el teísmo y la enseñanza sobre la inmortalidad del joven *I. H. Fichte* o la metafísica cristiana de *C. H. Weisse o* los intentos de *Anton Gunther* y *Martin Deutinger* de encontrar una salida teológica. (Hemos excluido la teología cristiana de nuestros prolegómenos.) De todos los intentos de mediar entre una filosofía de la aceptación de los propios límites y una filosofía de la alienación, es en el mejor de los casos el último de ellos, *la dialógica*, el que es capaz de entablar un debate serio con *la dialéctica*.

D. INTENTOS DE MEDIACIÓN

1. *Representación: El Rey*

Los dos intentos anteriores de responder a la pregunta "¿Quién soy yo?" han fracasado porque en cada caso el "yo" personal ha tenido que entregarse a alguna vida o esencia que lo abarca todo, y no se ha demostrado ninguna conexión necesaria entre la vida/esencia y este "yo" particular.

En la historia de las ideas, sin embargo, ha habido intentos de evitar este fiasco y llegar a una respuesta positiva. Aquí, excluyendo deliberadamente el periodo cristiano, presentaremos a grandes rasgos cuatro de ellos, dos precristianos y dos postcristianos. Las más importantes son precristianas, tienen un carácter "adventista"; hay que mencionarlas en este punto porque, a diferencia de todo lo demás, representan una especie de "molde hueco" de la revelación bíblica y cristiana y, en esa medida, son un ejemplo de "cristología negativa". De hecho, es "negativa" en muchos sentidos: no sólo está limitada en el tiempo y es para siempre pasada, sino que también es internamente defectuosa, demasiado exclusiva o demasiado vaga. Sin embargo, es la aproximación más cercana posible al cristianismo. También es importante señalar que la transición de esta cristología "negativa" a la cristología "positiva" (la única que, como mostraremos, puede responder a la cuestión en cuestión) no es directa. El Antiguo Testamento se sitúa entre ambas, separándolas; no hay correspondencia entre pregunta y respuesta, entre el "molde hueco" expectante y el cumplimiento.

En todos los pueblos de Oriente Próximo -egipcios, sumerios, asirios, babilonios, hititas, fenicios, cananeos- hay al menos una persona capaz de responder con cierta precisión a la pregunta "¿Quién soy yo?", a saber, el rey.(1) Se trata de una característica común a todos ellos, a pesar de la considerable variación de conceptos. La respuesta es revelada por un dios entendido en términos personales, que por su propio poder engendra o adopta a este ser humano concreto. La respuesta no tiene un significado meramente privado, pues el rey no es sólo un representante del dios ante el pueblo, sino que también, en su propia persona, da forma a los individuos de su pueblo y los representa ante la deidad. "Es el rey quien da al hombre cualquier

posición que tenga en el estado y en la sociedad", en la medida en que "es el representante de sus súbditos ante los poderes celestiales. . . Pero, a la inversa, es responsable ante los dioses de las transgresiones y fracasos de sus súbditos". Así pues, difícilmente podemos describir mejor esta figura que utilizando la imagen del mediador entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres"(2).

Aquí sólo podemos citar algunos ejemplos de entre una enorme riqueza y variedad de material. El faraón egipcio3 es dios encarnado. Esta concepción tiene dos variantes. En una, el dios supremo está presente en él como en una imagen cultual o un animal sagrado, una morada que se produce con la entronización del rey. A partir de ese momento, el rey lleva el nombre del dios además del suyo propio: se le llama "Horus NN". Esta es la versión más antigua, pero no se extingue con la aparición de la segunda. Según ésta, el faraón es (desde muy antiguo)4 hijo del rey del cielo, participando de su naturaleza y poder; desde el principio de la religión de Osiris es "Horus", como hijo "coesencial" de éste,5 "la imagen viva del padre en la tierra"; naturalmente, esto no es algo que comience con su unción como rey: ya lo es "en el huevo". En los textos más antiguos, este nacimiento se remonta a los tiempos primitivos, "cuando ni el cielo ni la tierra ni los hombres existían, antes de que nacieran los dioses"6. Esta visión sólo tiene sentido si las primeras generaciones gobernantes de Egipto fueron dioses, seguidos de reyes humanos. De todos modos, cada amanecer puede interpretarse como una instancia del incesante nacimiento del hijo glorioso del dios (Sol).7 Sólo en Egipto se considera este nacimiento como un acto físico: Re, en la forma del rey gobernante, engendra a su sucesor de la reina. Otras veces (como Atón) la penetra con sus rayos;(8) todo este tema no debe forzarse, pues de lo contrario amenazaría la legitimidad hereditaria del sucesor. Por otra parte, esta noción del engendramiento del hijo pone una cierta distancia entre él y su padre; lo sitúa en una relación de obediencia; ha sido engendrado "para cumplir lo que él (su padre) ordena"(9) -pero la voluntad de este último es siempre la "justicia" (*Maat*), no la voluntad arbitraria de un déspota. Este distanciamiento significa que el faraón, aunque en esencia divino, no deja de ser un ser humano; tiene dos naturalezas en una sola persona, por así decirlo, y de ahí que sea "a la vez sujeto y objeto del culto"10. Está ante su Ka divino para ser bendecido por él, mientras que al mismo tiempo es él quien, como sacerdote principal, bendice al pueblo. Ramsés II está representado en forma humana, de la mano del "gran dios Ramsés"

(con la cabeza de halcón coronada por el disco solar). Mientras que las paredes exteriores del templo ilustran las grandes hazañas del rey, las paredes interiores y los pilares representan su trato familiar con el mundo divino: el dios le abraza, le enseña tiro con arco, le promete años sin número, etcétera. Pocos faraones erigían templos para sí mismos; la gente sólo rezaba a las estatuas del rey (si dejamos de lado el impacto religioso del ceremonial de la corte); sólo al faraón muerto se le otorga un estatus divino ilimitado. Pero la forma en que se le representa en bajorrelieves y pinturas -más grande que la vida sobre las demás figuras- demuestra que es "El Hombre".

Así es como se ve al rey también en las demás culturas del Próximo Oriente, aunque, casi invariablemente, no le atribuyen una igualdad física de naturaleza con la Divinidad. El rey de Ugarit es "el Hombre de Ugarit"; en Sumeria es Lugal, "el Gran Hombre". También en Mesopotamia es el (aunque adoptado) "hijo de dios"[11]. Más que en Egipto, es el gobernador designado por dios, responsable en la tierra de todo el bienestar del país[12]; en consecuencia, debe preocuparse más expresamente por el orden físico y moral. En su largo prólogo y epílogo, el Código de Hammurabi explica que el rey ha sido elegido por Marduk "para hacer surgir la justicia en la tierra y destruir a los hombres perversos y malvados, para que los fuertes no opriman a los débiles". Pero la literatura sapiencial egipcia,[13] en particular las instrucciones de un rey a su hijo, Merikere,[14] manifiesta ideas similares.

La realeza se introdujo tardíamente en Asiria; en Babilonia era extrañamente precaria, el rey dejaba a un lado su poder en cada fiesta de Año Nuevo y era investido de nuevo con él por el sacerdote (que en realidad podía negarse). En Egipto, la repetición periódica de la investidura en la fiesta de Sed era puramente ceremonial. En ambos países, de forma menos marcada en Egipto y más en Asiria, la realeza es un drama entre el cielo y la tierra; en Babilonia también implica una batalla simbólica por parte del rey con los poderes del Abismo. El orden mundial, en su forma predominantemente estática en Egipto y en su forma predominantemente dinámica en Babilonia, está personificado por el rey. Es simplemente "El Hombre",[15] lo que incluye su función de "pastor" -el título principal de los reyes mesopotámicos-; el pueblo que pastorea, al que representa ante los dioses, sólo alcanza personalidad real en él. En Egipto, "sólo el Ka divino del rey es un 'doble' representacional. Por el contrario, el Ka del súbdito *es impersonal*"[16] Así tenemos la audaz y sorprendente sentencia acadia:

"La sombra de Dios es el 'Hombre', y los hombres son sombras del 'Hombre'. En Egipto, los hombres reciben su Ka del rey. "Mi-Ka-viene-del-rey" es uno de los nombres del antiguo Imperio.[18] Sólo el rey es el "Yo" fijo, como tal representante del mundo divino; sus súbditos no representan nada, excepto en la medida en que reflejan al rey. Y todo ello a pesar de las profundas enseñanzas sapienciales en las que se toma muy en serio la conducta ética del individuo y que consideran a los seres humanos como "imágenes de Dios, salidas de sus miembros. . . . Dios conoce el nombre de cada uno de ellos"(19).

Aquí debemos hacer una breve mención de la realeza en Israel en el contexto del Próximo Oriente. En los últimos tiempos ha sido desplazado al centro del debate por la escuela de la "realeza divina" y el "modelo ritual". No hay nada sorprendente en la considerable influencia ejercida por los países circundantes sobre la teología de la realeza. La zona fenicio-cananea, en la que vivía Israel, no fue aquí una excepción. No es extraño que se tomaran prestadas imágenes, conceptos y títulos de las naciones circundantes a la hora de fundar el reino israelita con su corte y el ceremonial del templo. La cuestión es si Israel se sometió al "modelo" común o si filtró y, por así decirlo, esterilizó lo que adoptó en su propia religión única. Podemos demostrar más fácilmente que este último es el caso señalando que, en Israel, el rey no es un representante de Yahvé, y mucho menos una "encarnación" de él (*S. Mowinckel*). Se acepta unánimemente que, de las ideologías circundantes, la filiación divina física y la identidad divina de los faraones no pueden haber tenido ninguna influencia en Israel[20] y que de lo más que se puede hablar es de una analogía con la filiación divina adoptiva que se encuentra en Babilonia y alrededores. Pero aquí también hay una separación de caminos. La suposición de la escuela sueca, es decir, que la fiesta babilónica del Año Nuevo -con su drama cultual del descenso del rey a los infiernos, la superación de los poderes del caos y su reintegración a la realeza- había sido asumida en Israel, daría una nota mucho más mítica a su realeza; pero la existencia de un ritual dramático de este tipo, que siempre se ha deducido de forma puramente indirecta, parece cada vez más dudosa y difícil de establecer sobre la base de una exégesis directa.[21] Quienes hacen hincapié en un rey que "sufre" (¿e incluso expía en nombre de su pueblo?) en su lucha contra el caos, recordando la literatura de Tamuz y apuntando hacia el "Siervo sufriente",[22] se dedican a especulaciones caprichosas. La posición del rey siempre fue disputada en Israel, ferozmente al principio y por debajo de la superficie

posteriormente;[23] Isaías sólo la reconoció como un "cargo" en los títulos que le aplicó (9:6), mientras que el nombre real se reservó sólo para Yahvé (6:5).[24]

Representar a Dios es una forma de afirmar un "yo"; pero es una forma extraordinaria y sobrehumana que deja indeterminados a los demás miembros de la nación. Esta forma se extingue prácticamente con la antigüedad romana -si excluimos su eco en la Edad Media cristiana(25)-, no sin chocar violentamente con el cristianismo.

2. *Estado Autenticado: El Genio*

Es ir demasiado lejos decir que lo que la divinidad del rey oriental hace por él (y, en él, por el pueblo), a saber, afirmar el "yo", el *genio*, en la visión itálica, lo hace por todos. Porque este *genio* tiene un carácter de voluntad; cualitativamente tiende a oscurecerse y cuantitativamente tiende a astillarse y dispersarse. Porque no sólo cada ser humano vivo tiene su *genio*; cada ciudad, cada pueblo, cada región, cada barrio, cada casa, establo y árbol tiene también su propio genio. La noción de *genio* es tan difusa que, aunque espía desde lejos su objetivo de fundamentar la individualidad de cada ser humano, no puede alcanzarlo. La noción de *genio* tiene su origen en los elementos más antiguos de la religión itálica; posteriormente confluyen en ella aspectos de la idea griega tardía *del daimon*. (Como mostraremos, este último tuvo su propio origen, diferente, que contenía poco en común con el *genio* itálico, pero luego se amplió y difundió y en esa forma manifestó cierta afinidad con el entendimiento romano)(1).

El *genio* es un dios, dado al hombre como compañero (*comes*)[2] y protección (*tutela*).(3) Todo hombre tiene un espíritu protector de este tipo, igual en nacimiento a los dioses; en el caso de las mujeres este espíritu suele llamarse su Juno.[4] *F. W. Otto* planteó objeciones de peso a la opinión de que *el genio* era originalmente la potencia generadora del hombre y luego se extendió a todos sus impulsos determinantes ("era la personalidad, el carácter, que surgió del ser humano y se convirtió en un dios");[5] según Otto el *genio*, (es decir, *g. natalis*) es el *daimon* del cumpleaños,[6] celebrado en ese día; se le llevan ofrendas como a un Ser Divino. Acompaña al ser humano durante toda su vida,[7] y tras la muerte de éste se le venera e invoca, en parte como *manes* y en parte todavía como "*genio*". Las inscripciones mencionan a menudo a los dos juntos: *manibus et genio*. Desde el principio, por tanto, el *genio* es un principio que en dignidad va más allá del ser mortal del individuo. "Esta doctrina sólo puede entenderse desde el

punto de vista de la creencia en la inmortalidad";[8] a *los manes* de los muertos también se les llama dioses (*di manes*). Curiosamente, el *genio* no existe con anterioridad al ser humano, sino "*quodammodo cum homine gignitur*", como dice *Apuleyo*.(9) Estaba claramente influido por la enseñanza griega sobre el *daimon*, en particular en la forma que adquirió en la filosofía estoica, según la cual el *daimon* es lo divino en el propio espíritu humano.[10]

Echemos un breve vistazo, pues, al origen histórico del *daimon*. En *Homero* los dioses (*theoi*) también pueden ser llamados *daimōnes*, no en el contexto del culto o al pronunciar sus nombres, sino en la medida en que, como "personalidad sin forma", reparten el destino. En la *Ilíada* (libro 3, verso 182) Agamenón, el afortunado hijo de Atrcus, es abordado como *moirogenes olbiodaimōn*: "tú que has recibido *adaimōn* de buena fortuna al nacer" -lo que se aproxima al *gentilicio* itálico. Pero en general el *daimōn* griego está más alejado del hombre; el término *daimōnie*, usado en asombro o espanto, implica que alguien ha hecho o dicho algo inexplicable en base a su naturaleza habitual; debe haber estado bajo la influencia de un dios bueno o malo. En *Hesíodo* el tema de los *genios* tutelares[11] es más bien pasajero; en la *Alcestis* la mujer muerta puede ser venerada junto a su tumba como una "santa *daimōn*"[12], pero en su mayor parte el *daimōn* es el destino, indispensable e incalculable, que el individuo siente como propio, aunque sin poder darle un nombre: *daimōn* se mueve en la dirección de *tyche*. Filosóficamente el concepto no es unitario: las dos ocurrencias de *daimōn* en *Heráclito* son divergentes: "su carácter distintivo [ethos] es el *daimōn* del hombre" (es decir, su destino: Fragm. 119), y "el hombre es llamado infantil en presencia del *daimōn* (es decir, la deidad), igual que el niño en presencia del hombre" (Fragm. 79): la primera idea tiende a la inmanencia, la segunda a la trascendencia. En *Platón* la tensión es aún mayor. En un lugar da testimonio *del daimon* de Sócrates, esa "voz que siempre me prohíbe pero nunca me ordena hacer algo que voy a hacer"(13) -algo entre la conciencia y la guía e inspiración divinas. Pero en otros lugares habla en términos de tradición sagrada, describiendo a los dioses menores como *daimōnes* y llamando al *daimōn* eros mediador entre nosotros y Dios; ya está familiarizado, sin embargo, con la división de dioses, *daimōnes* y héroes,(14) que será dominante más tarde. Así, el desarrollo puede seguir divergiendo, con, por un lado, la línea estoica que hace inmanente al *daimōn* como la parte más noble del alma y, por otro, la doctrina de los "demonios" propuesta por *Jenócrates*, el discípulo de

Platón, en la que los demonios malos asumen la responsabilidad de los actos inmorales atribuidos a los dioses, y los demonios buenos se convierten en espíritus tutelares que vigilan a los hombres -lo que proporciona un vínculo con el *genio* itálico-.

Sin embargo, a medida que avanza la religión de la Antigüedad, se establece en su centro un concepto dinámico de poder,(15) que interpreta tanto el espectro objetivo (de dioses, *daimōnes* y héroes) como el potencial subjetivo del alma humana como emanaciones graduadas de un poder divino primigenio. Esto relativiza la oposición entre entidades objetivas, cuasi-personales, y las capas y disposiciones subjetivas del alma. Ya en *Plutarco* y *Apuleyo* (en sus escritos sobre el *daimōn* de *Sócrates*) podemos detectar esta ambivalencia;16 se hace bastante evidente en las formas místicas y teúrgicas del neoplatonismo. Aquí, como en los escritos herméticos, el alma apenas se aferra a su individualidad, sino que, ascendiendo a través de las etapas planetarias, es capaz de despojarse de sus cualidades humanas para, en la etapa más elevada, pasar a la energía pura y hundirse en Dios.(17) Tanto *el daimōn* como la individualidad pertenecen a un estado preliminar.18

Aquí podemos ver claramente esa ambivalencia que caracterizó a la doctrina *del genio* desde el principio. Ni *el genio* ni el *daimōn* pueden identificarse plenamente con el "yo" humano, ni pueden contraponerse a él como algo completamente otro, como otro "yo". En cualquiera de los dos casos perderían su función prevista. Son "lo que hay de personalmente divino en nuestra persona", lo que no puede razonarse con las categorías de la antigüedad. *El genio* no es lo bastante personal como para suscitar una actitud de auténtica confianza religiosa y abnegada19 y, por otra parte, no es idéntico al "yo" como para que éste pueda calificarlo de posesión suya. Por lo que respecta a la filosofía, es predominantemente la parte del alma que es "divina" o "afín a lo divino", el *hegemonikon*, que gobierna atendiendo al *Logos* divino; para la religión popular es primordialmente el espíritu tutelar, dado al individuo por el Dios Altísimo, que se convierte en expresión del valor del individuo ante Dios.

Incluso en las interscripciones helenísticas *los daimōnes* son llamados ocasionalmente *angeloi*, mensajeros del mundo divino. La Septuaginta adopta la palabra y la aplica a los espíritus buenos que obedecen a Dios; en el Antiguo Testamento ya los encontramos enviados para proteger a los hombres (Gn 24,7; Dn 6,23; Tob; y en un sentido más general, Sal 91,11). (La idea de un ángel de la guarda permanente

para cada persona es un desarrollo tardío). Pero en cierto sentido esta noción, que continúa en el Nuevo Testamento, ya no tiene nada que ver con *el genio* del mundo antiguo: ahora el ángel es un ser personal claramente distinto del ser humano. Lo mismo ocurre en el caso de los *daimōnes*: en la Biblia siempre se entienden como espíritus malignos. (20)

El concepto de *genio* y *daimōn* del mundo antiguo sigue aflorando en el contexto del mundo cristiano, en el drama barroco, por ejemplo (*Filemón de Bidermann, Jovinianus de Masen*), cuando el ángel interpreta el papel del ser humano al que custodia. Pero más típico es *Novalis*, que describe la inspiración en estos términos: "El hombre siente que participa en una conversación en la que algún ser espiritual desconocido le guía misteriosamente para que desarrolle las ideas más evidentes. . . . Debe tratarse de un ser homogéneo. . . . Este yo superior está relacionado con el hombre como el hombre lo está con la naturaleza, o como el sabio con el niño. El hombre anhela ser como este *yo*."21 *Franz von Baader*, resumiendo una larga tradición teosófica (que incluye a *Schelling*), resucita la doctrina *del genio*: para él expresa tanto el espíritu tutelar que nos es dado22 como "la esencia espiritual de la filiación que nos es dada y confiada"23, así como el ideal que significa, a saber, "no una criatura perfeccionada que existe antes y aparte del hombre, ya que este *genio* acompaña al ser humano creado naturalmente en una personalidad creatural. Sin embargo, esto no impide que lo reconozcamos como una influencia personal y tangible que se hace sentir incluso en nuestra existencia terrenal", ya que se trata de un "espíritu que nos es dado como don y como tarea"(24). El concepto polifacético de *Goethe* sobre lo "demoníaco" está muy alejado del mundo del cristianismo; su indiferencia hacia el aspecto moral lo sitúa cerca del pensamiento griego primitivo; pero su referencia principal es muy poco griega, a saber, la genialidad que impulsa al gran artista creativo, trayéndole tanto la dicha como el peligro. Aquí ya no queda rastro de la noción central del genio itálico. En el célebre pasaje del último libro de *Poesía y Verdad*, el *Goethe* de la época de Egmont discierne algo "que sólo se manifestaba en contradicciones y que, por tanto, no podía ser retenido en ningún concepto, y mucho menos en ninguna palabra. No era divino, porque parecía irracional; no era humano, porque no tenía razón; no era diabólico, porque era benéfico; no era angélico, porque a menudo mostraba un deleite malicioso. Era como el azar, porque no era el producto de una cadena de acontecimientos; como la providencia, porque indicaba conexiones.

. . . Parecía que sólo se complacía en lo imposible. . . . Intenté escapar de este terrible ser". Más adelante afirma que lo demoníaco constituye "un poder que, si bien no se opone al orden moral del mundo, lo atraviesa, como si ambos fueran urdimbre y trama". Esta reflexión culmina en la "expresión monstruosa" que ya era el lema del cuarto libro: *Nemo contra deum nisi deus ipse*.

Dejamos este pasaje tal cual, sin más comentarios, para que sirva de misterioso preludio a nuestra próxima sección. Pero conviene recordarlo al leer las armoniosas síntesis de Goethe, como la conclusión de *Fausto* y el misticismo *de la Wanderjahre*. Del contexto se desprende claramente que Goethe no experimentaba lo demoníaco principalmente como un principio del mundo que pudiera objetivarse, sino como algo que operaba en su persona y en su vida, situándolo por encima y más allá de las categorías identificables.

Un último nombre ha sido despertado, por así decirlo, por la "expresión monstruosa": el de *C. G. Jung*. Su "inconsciente" sublima igualmente la contradicción entre Dios y el anti-Dios; es consciente de que, en lo que se refiere al "inconsciente", "podría hablar igualmente de 'Dios' o de 'demonio' "; "la gran ventaja de los términos 'demonio' y 'Dios' es que. . . facilitan la personificación. . . . Todo el ser humano es interpelado y, con toda la realidad, entra en la batalla"25 Aquí el "yo" es lo que -de un modo gnóstico- resurge de su prisión, como "espíritu, demonio, chispa"(26).

3. *La ley individual*

a. Hoy en día, estas diversas observaciones *sobre el genio y el daimon* ya no corresponden a ninguna conciencia cultural viva. Pero hay un pensador, al final de los periodos cristiano e idealista, cuya obra entera fue una lucha por una expresión nueva y contemporánea de la individualidad (en el sentido de lo-que-siempre-es-único) y merece una mención especial entre los diversos intentos de responder a la pregunta "¿Quién soy yo?", a saber, *Georg Simmel*.(1) Ya nos hemos encontrado con él en relación con el problema del actor,(2) que le concierne como modo de existencia artística en su individualidad. *Simmel* es consciente de la deuda que tiene con la era cristiana, y en esa medida es un pensador expresamente postcristiano. Para él, el contenido fijo, el dogma de la Iglesia, ha desaparecido para siempre.3 Pero grabado a fuego en el mundo postcristiano como una marca está el conocimiento de que, en tiempos pasados, la salvación del alma y el Reino de Dios se habían presentado al hombre "como un valor

incondicional, una meta definitiva más allá de todo lo que en la vida era individual, fragmentario y sin sentido", y que las naciones habían vivido de acuerdo con ello. Cuando *Schopenhauer* equipara lo absoluto de la voluntad con la vida, diciendo que no puede descansar en nada fuera de sí misma, *Simmel* afirma que "este anhelo. . . [*Simmel* sabe que la personalidad del Dios cristiano era algo totalmente nuevo en la historia de las ideas humanas(5). Sabe que este Dios se convirtió así no sólo en el "objeto de toda búsqueda"6, sino también en la base de la "unidad más fundamental entre los cristianos", la "paz sustancial"(7), hasta tal punto, en última instancia, que la "unidad general del Dios de los cristianos hizo estallar. . . las restricciones sociológicas". . las restricciones sociológicas". Así pues, "el cristianismo debe ser tolerante con los diversos caminos hacia el único Dios", pero "intolerante con respecto a lo que es definitivo en la religión"8. La unicidad personal del Dios cristiano creó el sentido de la unicidad aquí y ahora de su imagen, la persona humana.9 "La cualidad especial de la existencia, el sentimiento de haber sido llamado a hacer algo que nadie más puede hacer, de estar en un lugar que nos ha estado esperando, por así decirlo", la exigencia "de que cada uno saque provecho *de su* libra particular"(10) - esto suscita en *Simmel* algo que tiene el timbre de una confesión de fe: "Veo el núcleo metaético más profundo del cristianismo en la absoluta responsabilidad del alma por sí misma, desnuda ante su Dios, en cada momento de la vida. Desaparece toda justicia a través de la ley, toda solidaridad de raza o de cualquier otra cosa, desaparece todo oscurecimiento del núcleo último de la personalidad, ya sea a través de las opiniones del mundo o de la propia historia de la vida pasada: todo lo que queda es el alma y Dios. Esta responsabilidad por sí misma, que no se ve disminuida por ningún factor y que en ningún otro lugar alcanza dimensiones tan interiores y personales, es, sin embargo" -*Simmel* añade la matización- "evidentemente una carga insoportable para la mayoría de las almas"; (11) es aliviada por medios objetivos de la gracia. Podemos dejar de lado la cuestión de si la estructura personal de la realidad cristiana puede concebirse en absoluto al margen de su contenido objetivo12 y, por tanto, si la soledad del alma con Dios es realmente el centro absoluto del cristianismo; incluso para *Simmel*, la individualidad es sólo *un* polo de una tensión irreductible, siendo el otro el de los valores objetivos y la sociedad. Lo importante aquí es simplemente el hecho de que es consciente del origen de su "ley individual". Por eso, para él, el cristianismo también vence realmente esa muerte que

considera inherente a cada momento de la vida; cada uno de esos momentos da al cristiano acceso directo a la vida eterna.(13)

Simmel también es consciente de la herencia histórica que subyace a su idea. Después de la Ilustración y de *Kant*, con quien mantiene una encarnizada discusión porque ambos han sustituido la idea de humanidad universal con su ley universal (como el imperativo categórico) por la de personalidad metafísica, hubo algunas grandes figuras que supieron de individualidad. Menciona a "*Lessing, Herder, Lavater*" y a *Goethe*,(14) pero a este último sólo con reservas. Una y otra vez, sin embargo, y sin reservas, menciona *a Schleiennacher*: "Para él, la tarea ética consiste precisamente en que cada individuo represente a la humanidad de un modo especial. . . ... cada uno moldea este material, común a todos, en una forma enteramente individual". Así, "Schleiermacher se convierte en el punto de apoyo de una *Weltanschauung* con su opinión de que lo absoluto sólo vive en la forma del individuo, de que la individualidad no es una limitación de lo infinito, sino su expresión y su espejo"(15)16En consecuencia, siempre se hace referencia a él como el crítico del imperativo kantiano.

El problema fundamental *de Simmel* se anuncia en la segunda página de su primera publicación, Über *sociale Differenzierung* (1890), e, inalterado, acompaña todas las transformaciones de su pensamiento. "Que el mundo es en última instancia absolutamente unitario y que toda individualización, toda diferencia, es sólo una apariencia ilusoria -esto puede hacerse tan plausible como la creencia en la individualidad absoluta de cada parte del mundo, donde ni una sola hoja es idéntica a otra, y toda aparente unidad es sólo una contribución subjetiva por parte de nuestro intelecto, no objetivamente demostrable."17 "Nuestro pensamiento opera de tal manera", subraya en la *Philosophie des Geldes* (1900), "que debe esforzarse hacia ambas ideas en busca de una conclusión definitiva, sin poder llegar nunca a esta conclusión en ninguna de ellas. . . . En consecuencia, el desarrollo de la filosofía, como el del pensamiento individual, va de la multiplicidad a la unidad y de la unidad a la multiplicidad. La historia del pensamiento muestra que es inútil tratar de aferrarse a uno de estos puntos de vista como el definitivo; antes bien, la estructura de nuestra razón en relación con su objeto exige iguales derechos para ambos puntos de vista"18 Esto nos muestra dónde está trazada su línea de frente: se opone a todas las formas de la *arbor porphyriana*, según la cual lo individual se deduce óntica y

noéticamente de lo universal mediante la adición de una *differentia specifica*: "Pero son precisamente los *differentia specifica* los que nos permiten establecer relaciones causales últimas en sentido genuino y estricto. Sin ellos, el concepto no alcanza el contenido real, individual, claramente delineado"19 Sin embargo, una vez más hay que recordar que las dos tendencias opuestas existen simultáneamente. En términos religiosos, esto significa que "el *anhelo* del hombre de valerse por sí mismo y encontrar el sentido de la vida sólo en sí mismo -incluso en contra de la máxima autoridad de la existencia- choca con el otro anhelo, a saber, el de participar en el plan divino del mundo y atraer sobre sí algo de la grandeza y belleza de éste, adquiriendo así valor. Esto sólo puede lograrse mediante una entrega desinteresada e integrándose en el plan divino como elemento del mismo"(20).

Un primer método, principalmente sociológico, para retener las interpretaciones divergentes de la existencia fue la llamada "diferenciación", que consistía en tomar un estado de cosas originalmente medial y trazar su divergencia simultánea hacia sus extremos. En la gran *Soziologie* (1908) *de Simmel*, este método se recapitula brevemente, pero luego se retira a un segundo plano. En un medio social constreñido los elementos individuales permanecen relativamente indiferenciados, e incluso cuando un medio diferenciado choca con otros, su lucha competitiva revela tendencias hacia la unificación; sin embargo, este mismo proceso también permite a los individuos más espacio para su propia diferenciación, mientras que, como parte de este todo, conservan menos individualidad. En resumen, "los elementos del medio diferenciado son indiferenciados, y los del medio indiferenciado son diferenciados"21 Esta fórmula -que pretende aplicarse no sólo a los desarrollos sociológico-históricos sino también a escala universal- es esclarecedora al menos en la medida en que hace insostenible el intento recurrente del monismo (*Plotino, Spinoza, Kant* y los idealistas) de deducir lo particular de lo universal. Aunque *Simmel* sigue esforzándose en favor del equilibrio de las fórmulas opuestas, su interés se centra claramente en la individualidad. Lo universal, la cultura, puede considerarse en realidad como un medio para el fin del desarrollo individual: "El hombre se cultiva a sí mismo sólo en la medida en que la cultura es significativa para, o de hecho es, el desarrollo de la unidad personal indefinible. . . . La cultura es el camino que va de la unidad cerrada a la unidad desarrollada, pasando por la multiplicidad desarrollada"; esta última ya está "germinalmente presente en la personalidad; su

propio plan ideal está grabado en ella, por así decirlo".[22] En esa medida, "incluso la universalidad es algo singular, en la medida en que la individualidad se opone a ella"; allí donde se pierde la individualidad, la universalidad se convierte en una "violación del partido".[23] [24] "Mi problema es la desubjetivación de lo individual"."Lo específico del ser humano es la objetividad; no el interés por el sujeto (en un sentido por bajo o elevado que sea), sino el interés por la cosa en sí. . . . La preocupación *de Simmel* aquí, a la que tendremos que volver, muestra que el polo de la individualidad, "cuya unicidad no es un *accidente formal*, que surge de la comparación con otra cosa, sino una cualidad específica, interior, sostenida por el centro del todo",[26] debe considerarse como un principio metafísico central. Esto es particularmente evidente en el arte, que se ocupa de la significación que una cosa "posee en su individualidad y en contraste con todo lo demás". Al igual que *Claudel, Simmel* afirma que "la belleza se atribuye a esta misma distancia per se"(27). Tanto es así que, en los primeros tiempos, lo universal -la "verdad" común a las cosas- se ve principalmente en sus relaciones e interacciones recíprocas. Es inevitable, sin embargo, que tales relaciones se universalicen cada vez más, dando lugar a la oposición entre la fórmula universal (ahora convertida en independiente) y el mero individuo. "Un claro ejemplo" de ello lo proporciona "la doctrina estoica"[28] (a cuyo predominio *Simmel* se opuso con mayor obstinación), ya sea en la forma de la "naturaleza humana universal" de la Ilustración o de la doctrina *de Kant* a la que dio lugar o, por último, en el socialismo y el marxismo, que igualmente surgieron del idealismo. La Ilustración deja de lado las formas de clase osificadas y piensa que, al hacerlo -al liberar la "naturaleza" humana original-, puede alcanzar tanto la libertad como la igualdad. Aquí, sin embargo, lo que es distintivo e individual deja de tener importancia frente a una "ficción de individuos aislados y uniformes", del mismo modo que, en el idealismo, incluso el "yo" empírico, "el ser humano psicológico, subjetivo y contingente", se convierte en una especie de máscara que cubre el "yo" real, que ahora es puramente formal.[29] La campaña *de Simmel* contra el imperativo categórico kantiano pretende demostrar que la vertiente del derecho de este último sigue siendo heterónoma en lo que respecta al individuo y que la autonomía sólo puede introducirse por la puerta trasera, escindiendo al ser humano concreto en un "yo" espiritual (que prescribe la conducta) y un "yo" sensible (que cumple la prescripción como un deber).[30] Su rechazo del idealismo alemán en su totalidad -

aunque reconoce los gigantescos logros *de Kant*[31] y *Hegel*[32]- es fundamental: sacrifica la individualidad[33] y en esa medida no es más que el eslabón entre las premisas de la Ilustración y las conclusiones del socialismo. Para *Simmel*, el sociólogo no es amigo del socialismo. Desde el principio aplaude la resistencia del individuo a ser requisado por la sociedad con el pretexto de la distribución del trabajo (que pondría de relieve el lugar particular de cada persona en ella)[34] Considera que la socialización sólo es posible en los estratos inferiores del valor, que todos reconocen, mientras que los estratos superiores normalmente sólo son accesibles a unos pocos, a los individuos.[36] [35] "El dogma socialista" tiene una tendencia "niveladora", una "indiferencia radical hacia la individualidad de las realidades psicoespirituales","convirtiendo al individuo en el mero punto de intersección de los hilos que la sociedad ha tejido a su alrededor, en el mero recipiente de las influencias sociales, cuyo contenido y matiz particulares de su existencia se deducen de las mezclas variables de estas influencias".[37] [38] Resulta que es imposible tener libertad e igualdad al mismo tiempo; por lo tanto, el socialismo extremo es igualmente imposible.La dimensión social sólo tiene sentido en términos de relación entre individuos de valor intrínseco; es cierto que lo que es interiormente más único en ellos es incomunicable, pero cuanto más alto es su grado de singularidad, más altas son las formas de sociedad que hacen posibles.[39] La más profunda soledad es la suerte de todos, particularmente del hombre consciente de sí mismo[40], que sabe que "no puede compartir su capa más profunda de personalidad. . con nadie, no puede comunicársela a nadie; hay una soledad cualitativa de la vida personal, y la autorreflexión intensifica la comprensión de que no puede ser superada"[41].

Por supuesto, sería perverso tachar *a Simmel* simplemente de individualista; hace tanto hincapié en un polo de la polaridad de la vida porque en todas partes existe la tendencia de la sociedad a apoderarse del individuo y tratarlo como una mera función. Sin embargo, aquí nos encontramos por primera vez con la visión profundamente pesimista *que Simmel* tiene de la historia. En *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911), toma su metafísica de la vida (que aún no hemos expuesto) -que necesariamente da origen, a partir de sí misma, a formas obsolescentes y rígidas y luego, a medida que se desarrolla, las contradice y destruye- y la aplica a la civilización tecnológica de nuestro tiempo: la producción tecnológica, convertida "fatalmente" en autojustificativa y "orientada hacia la masa", conduce

con "demoníaca piedad" a un "callejón sin salida": lo producido por el individuo cada vez más especializado (y esta especialización sólo *parece* individualizarlo) se convierte de hecho en su amo; con su "capacidad de amontonar bienes inorgánicamente", se vuelve "profundamente incongruente con la forma de vida personal". "Ésta es la verdadera tragedia de la civilización. Pues lo que entendemos por destino trágico -a diferencia del destino patético o del que se nos impone desde fuera- es que las fuerzas destructivas que se dirigen contra un ser particular surgen de hecho de sus propios niveles más profundos; que su destrucción es un destino inherente a él, un desarrollo lógico, por así decirlo, de la propia estructura con la que el ser ha construido su propia positividad."[42]

b. Esto anticipa la conclusión de una segunda mirada a la obra *de Simmel*, destinada a ofrecer una elucidación filosófica de la tensión inicial entre la unidad del todo y la unidad del individuo. Nuestro punto de partida aquí es un par de términos fundamentales para *Simmel*, aunque a primera vista no parezcan prometer arrojar mucha luz sobre el tema, a saber, la "oposición absolutamente básica entre el principio de vida y el principio de forma".[43] Empleando estas categorías, que adquieren mayor precisión tras su descubrimiento de *Bergs on*[44] (aunque será necesario ir más allá de él),[45] *Simmel* pasa de una filosofía pura de la vida -la vida vista como un poder que cristaliza en formas y desborda estas moradas muertas y constreñidas, (46) donde estas formas transitorias pueden ser también individuos particulares(47)- a una filosofía de la "forma". Esta filosofía de la "forma" (como "validez", "valor", "deber") se aproxima al neokantianismo de la escuela de Baden sin alcanzarlo; para *Simmel*, esta "forma", incluso en su objetividad suprapsicológica,[48] fáctica, sigue siendo una protuberancia de la vida.[49] Pero los valores son "autosuficientes",(50) tanto para el individuo como para la sociedad; sin embargo, es la vida misma, a cuya forma interior pertenece, la que tiene este valor, este "deber", por encima de ella. Esto sólo puede expresarse mediante la paradoja de que la vida, en su positivo, es "ya su propio comparativo";[51] que, como vida, es "más vida", y que, como vida espiritual, es "más que vida".[52] Subraya que en el fondo de esta autotrascendencia esencial se encuentra una "oposición irreconciliable", una "contradicción" con la que la vida permanece "gravada".[53]

El siguiente paso en el acercamiento de los principios fundamentales (unidad individual y totalitaria-vida y forma) es interpretar el estadio

más elevado de la vida, el espíritu consciente, mediante la reflexión, es decir, autoposicionándose como sujeto y objeto.54 Aquí *la* temprana noción de *Simmel* de la verdad -como relación, relación, influencia recíproca- ha "alcanzado, por así decirlo, su forma absoluta".(57 55) El espíritu es lo absolutamente vivo,(56) la "forma más elevada y concentrada de la vida";garantiza que todo lo que se objetiva, sobre la base de la estructura del espíritu, pueda entenderse como enraizado en la vida y procedente de ella.58 Esto podría interpretarse en un sentido kantiano o fichteano, pero su significado es muy distinto, como muestran las referencias cada vez más enfáticas a *Goethe*. (Lo que aquí aparece como relación sujeto-objeto es una íntima influencia recíproca, un mutuo "encajar", basado en su continuo surgir, juntos, del suelo de la vida.59 Sólo desde esta perspectiva puede concebirse inteligiblemente la unidad del espíritu individual y su mundo (y cosmovisión) como individuado desde el principio, por muy abierto que esté a lo universal.60 En este punto el pensador más cercano a *Simmel* debe ser *Poseidonios*, pero también hay vínculos con *C. G. Jung* en la medida en que todo lo que tiene una dimensión espiritual está ya presente en forma arquetípica (uniendo contradicciones). Para *Simmel*, inicialmente, los posibles aspectos del mundo (científico, artístico, religioso, práctico, etc.) están completamente individualizados y no pueden sintetizarse;61 éste es el fundamento de su doctrina de las diversas "actitudes" *de la Weltanschauung*. También es consciente de las ideas rectoras (*Leitideen*)(62) que cambian con las épocas cambiantes de la historia, ideas que se concentran en un aspecto particular del todo. Sin embargo, aquí (como en *Jung*), la individuación sólo llega hasta un concepto de "tipo"; plantea problemas que tendremos que considerar en la próxima sección sobre la "ley individual". Las grandes monografías63 sobre *Kant, Goethe, Schopenhauer und Nietzsche* y -su *obra* maestra- *Rembrandt* constituyen una doctrina de las actitudes o una tipología filosófica en este sentido, sobre todo porque contienen una teoría (análoga a *la de Wölfflin*) de la oposición de las actitudes romántica y germánica ante el mundo, esta última personificada por *Rembrandt*. No obstante, sería injusto *eliminar* de estas obras la preocupación fundamental *de Simmel*, la individualidad, ya que consigue presentarnos un panorama mundial irrepetible a través de figuras de una creatividad única cuyas obras caracterizan toda una época. Cada una de las figuras que selecciona es incomparable, y su arte interpretativo se acerca tanto a ellas, las examina con instrumentos tan sutiles, que su singularidad resplandece realmente a

través de lo comunicable y en esa medida universal. Lo individual no reside en lo especial, en el detalle minucioso: "Estas cosas son precisamente lo general, lo común a un gran número de fenómenos; sólo mirando más allá de todo esto, a la unidad del fenómeno que no está diseccionado en detalles, se puede captar su esencialidad individual y su singularidad."[64] "Cuantas menos fronteras autosubsistentes muestre un individuo entre sí mismo y los demás, más tangible se hace esa vida individual."[65]

Sin embargo, ni siquiera la gran individualidad normativa puede escapar a la contradicción que se encuentra en el corazón del fenómeno de la vida. No se trata sólo de que proponga una actitud unilateral, cuyo opuesto es representado con igual validez por otro individuo; así tenemos el horror a la vida *de Schopenhauer* y la exultación *de Nietzsche*[66] (*Ionesco* experimentó ambas al mismo tiempo), o el dominio del mundo en *Kant* y la entrega al mundo en *Goethe-Goethe*, quien, a su manera, también abraza el primero. Se trata más bien de que la contradicción de la vida, con "su ritmo omnipresente y constante, cuyo símbolo más simple es el de nuestra inspiración y espiración", late en todo ser vivo, pues es "la esencia de la vida producir lo que contradice el contenido de cada momento; lo contrario produce lo que plantea y se complementa con ello".(68 67) "El conflicto entre el todo y la parte que quiere ser ella misma un todo", que era nuestro punto de partida, es "una contradicción de principio; es una contradicción interior, radicalmente irreconciliable".Las posiciones son "tan opuestas que habría que hablar de hostilidad si el reino de la más alta espiritualidad no concluyera una tregua entre las partes más irreconciliables. Nadie, por cierto, se atreverá a decidir si alguna unidad última de toda vida espiritual yace bajo estas polaridades"[69] ¡Bajo, no arriba! En su diario lo expresa claramente: "Para los hombres más profundos sólo hay una forma de enfrentarse a la vida, a saber, con un cierto grado de superficialidad. . . . Por debajo de cierta profundidad, las líneas del ser, de la voluntad y del "deber" chocan tan radical y violentamente que nos harían pedazos. Sólo impidiendo que desciendan por debajo de ese límite podemos mantenerlas lo suficientemente alejadas como para que la vida sea posible. Es todo lo contrario del optimismo monista, que dice que si rastreamos las oposiciones con suficiente profundidad, llegaremos a su reconciliación"(70).

Simmel no sería filósofo si no abordara el problema de la unidad de las contradicciones aún irreconciliables; aquí, como él sabe, está

obligado a toparse con *el Logos* de *Heráclito*. En relación con *Rembrandt* discute "el destino humano y el cosmos heracliteano".(71) En particular experimenta el arte de *Rodin* como un "heraclitismo moderno".72 Plantea el principio así: "Aunque la hostilidad mutua de las cosas surgiera como una interpretación metafísica del mundo, aparecería como un carácter unitario del conjunto, realizado por las relaciones recíprocas de los elementos"73 De ahí los intentos de tender puentes entre las oposiciones, aunque con un concepto sombrío e insinuado. Cuando *Goethe* dice: "Las condiciones necesarias de la existencia están ligadas tanto a lo verdadero como a lo falso", *Simmel* comenta: "Y cuando el joven *Goethe* pregunta impaciente: "¿Entonces el bien no es el mal y el mal no es el bien?", Simmel remite a la doctrina de la reverencia *de la Wanderjahre*, según la cual lo que es aborrecible, odiado y repelente también debe ser reverenciado. "El bien y el mal pueden estar en polos opuestos en el mismo plano, pero por encima de ellos hay algo superior, una perfección espiritual y cósmica, la totalidad del ser"75 En su estética, el dualismo entre utilidad y belleza es superado por "esa belleza superior, que la teoría del arte apenas menciona, de la que toda belleza en sentido estricto es sólo un elemento", a saber, una "belleza supraestética. Y la verdadera vida es una unidad de vida y muerte.(77) Todo lo abarca, en el nivel más profundo, es "la vida, que atraviesa interiormente" los opuestos.(78) Al final de una sección, *Simmel* a menudo levanta tranquilamente el velo del misterio y nos deja con él: "Así se cumple lo que la vida nos muestra genuinamente, a saber, que es una lucha en el sentido absoluto, que abarca la oposición relativa de la guerra y la paz; mientras que la paz absoluta, que tal vez pueda abarcar igualmente esta oposición, sigue siendo el misterio divino."79 O bien: "Esta es la grandeza y la gloria del alma humana, que en todo momento su vida palpitante, su unidad que no puede ser conceptualizada, hace que operen en ella aquellas energías que, en sí mismas, fluyen de fuentes totalmente irreconciliables hacia confluencias totalmente irreconciliables."80

No es de extrañar, pues, que la palabra "trágico" esté en todas partes. Ya hemos hablado de la naturaleza de lo trágico81: lo que construye es necesaria y simultáneamente lo que derriba. Esta estructura ya está presente en el organismo82 en la medida en que está centrada en sí misma y relacionada con algo más allá de sí misma. Es una estructura que se imprime ante todo en la vida del espíritu (*Geist*): existe la "tragedia del espíritu" (*Geist*),83 la "tragedia de la cultura intelectual"

(*Geisteskultur*),[84] la "tragedia del pensamiento"[85] y la tragedia ética más aguda del choque de deberes.[86] A pesar de que la existencia está tan extremadamente expuesta de este modo, *Simmel* trabaja por una afirmación que abarque toda la vida cotidiana, con sus aspectos divinos y no divinos, en una única actitud religiosa.[87]

c. Siendo así, ¿cómo formular la cuestión de la "ley individual"? Tomando la estructura sujeto-objeto del espíritu autorreflexivo, que es individual en cada caso, *Simmel* exige que la imagen ideal esencial (es decir, no contingente, no psicológica) que propone se predica de él como propia, brotada de sí mismo[88]. La idea es "irreal", pero "presente";[89] es una dimensión de la vida, y la otra es la real.(90) Cada uno lleva su "deber" dentro de sí; no le viene de fuera, de "realidades metafísicas del más allá", o de la "ley de la razón", sino que está "entretejido en este individuo con *líneas* ideales [*mit ideellen Linien*], siguiendo la unicidad fundamental del sentido de su vida".(91) La objetivación de las normas éticas, convirtiéndolas en una autoridad independiente de la vida, es una forma de muerte y endurecimiento de los productos de la vida,(92) tanto si tal ley adopta la forma de un "decálogo"[93] impuesto desde arriba, como si se trata de una ley estatal[94] que ordena al ciudadano desde fuera o del imperativo categórico, cuya calidad de ley, según Kant, procede del ámbito de la ciencia natural.[95] No obstante, *es* realmente una "ley"[96] sobre la base de la "objetividad individual"; "incluso su 'deber' ideal está presente como algo objetivamente válido",[97] de hecho, está mucho más profundamente arraigado en lo real de lo que puede estarlo cualquier ley impuesta desde fuera. "En la medida en que el fluir y modelar de la vida aparece como un 'deber', en la medida en que el carácter absoluto de la exigencia se convierte, en este sentido, en absolutamente histórico, la severidad de la norma va mucho más allá del nivel en el que, hasta ahora, la ética se ha ocupado exclusivamente de la responsabilidad humana"[98] Sobre todo, ya no es posible hablar de ninguna "utilidad", por elevada que sea, para la conducta ética.(100 99) El bien tiene su "sentido" en sí mismo, en la autorrealización de la vida personal;la "buena voluntad" es una cualidad del ser del hombre.[101] Ciertamente, el mundo está constituido de tal manera que el individuo nunca puede realizar plenamente las potencias y los ideales que están en él, y esto da fundamento al postulado de la inmortalidad.(102) Las cosas no realizan al "yo",(103) que debe permanecer incompleto en la tierra;[104] sin embargo, en él está inscrita la promesa del ser, a saber, que ha de "realizarse en una totalidad",[105] su desarrollo en un "yo" ha

de alcanzar la perfección,[106] el "yo total" (*Gesamt-Ich*)[107] ha de realizarse, aunque sólo sea asintóticamente.(108) El aristocratismo *de Simmel* le lleva a aplaudir *la* opinión *de Goethe* de que cuanto más elevado y singular es un individuo, mayores perspectivas tiene de inmortalidad personal.(109) Precisamente porque la vida superior es más mortal, tiene más derecho a la inmortalidad.[110]

Sin embargo, *Simmel* habla de diferentes tipos de individuación, principalmente dos, que él considera romántico y germánico.(111) Con razón, recuerda su presupuesto, que la individualidad está unilateralmente y autosuficientemente centrada en sí misma y, sin embargo, tiene una relación con el mundo y, por tanto, tiene necesidad de ser complementada. El tipo romántico representa al individuo como representación particular del tipo universal, el hombre, de tal manera que "el tipo y la idea supraindividual de este individuo" se irradian mutuamente. El tipo germánico,(112) por el contrario, hace que toda la validez del mundo surja de la unidad interior, personal. Pero esta tipología, que se desarrolló sobre todo pensando en *Rembrandt*, falla cuando se trata tanto de *Kant* como de *Goethe*, que median entre los dos tipos: el primero está influido por la Ilustración (francesa), el segundo por Italia y el mundo antiguo. Esto implicaría que la "ley individual" pura es en realidad un caso límite y que el elemento de lo universal, que es necesariamente trascendente en lo parcial, está obligado al menos a limitar y relativizar la exigencia apodíctica de algo únicamente autodeterminante.

Por supuesto, esto no amenazaría sustancialmente la idea de la ley individual. Sin embargo, en el plan total *de Simmel* hay varias líneas de pensamiento que ponen un serio signo de interrogación sobre el legado cristiano que ha heredado, a saber, la unicidad absoluta de cada ser espiritual.

En primer lugar está el concepto extrañamente problemático de Dios[113] que interpreta la personalidad de Dios como la reciprocidad absoluta (en términos de "reflejo") de las cosas del mundo. Esto le confiere independencia frente a cualquier "otro" particular y, de este modo (puesto que naturalmente incluye todo lo que es único e individual), asegura su distinción de todos los seres que sólo existen en relación. Así, para *Simmel*, el axioma idealista se invierte: había afirmado que Dios no puede ser personalidad porque ésta presupone siempre limitación; pero ocurre lo contrario: "Un ser que forma parte de un todo, como el hombre, nunca puede ser una personalidad completa"[114] Pero lo que Dios gana en esta formulación, el hombre lo

pierde. Pues, si es cierta, la perfección del "yo" de que hablaba la doctrina de la inmortalidad debe consistir en la superación de todo "otro". Ciertamente, "al presentar el mundo percibido, incluida su propia autopercepción, como emanaciones de sí mismo, es también, visto desde dentro, una realidad absoluta. Reconociéndose a sí mismo, se integra en su mundo fenoménico como parte de él. Sin embargo, puesto que es el ser *que* se aparece a sí mismo, a la vez portador y portado, a la vez objeto y su sujeto absoluto, contenido y actividad que forma el contenido, tenemos, en este único punto, algo "detrás", algo "en-sí", aparte de la apariencia: tenemos este algo porque *somos* él"[115] Pero aquí debemos preguntarnos, ¿pertenece "su propia autopercepción" (es decir, reflexión) al "mundo percibido" que pone en escena? De ser así, este "sujeto absoluto" seguiría estando del lado de acá de la oposición sujeto-objeto ("debajo" de ella, en la terminología *de la Lebensphilosophie*), por lo que el acabamiento tendría que consistir en la eliminación de esta oposición. De hecho, la inmortalidad se entiende como una condición del alma "en la que ya no experimenta nada, es decir, en la que su sentido ya no se cumple por un contenido de algún modo externo a ella"[116]. "Los sentimientos de carencia de hogar, de haber perdido el camino, de ser arrojado de aquí para allá" desaparecen, porque "toda la dualidad de los elementos de la existencia" queda "abolida".[117] Estas ideas indias concluyen con *la* especulación *de Simmel* sobre el posible significado de la noción de la transmigración de las almas,[(118)] que en última instancia (y lógicamente) conduce a la disolución de la persona. Sólo la constelación, no el sustrato, sería individual.[119] "La vida del más allá se ha replegado a la pura función; ya no tiene objeto, sino que es simplemente el yo", con el resultado de que "este yo *es* el universo".[120]

Naturalmente, la distancia creatural que separa al hombre de Dios se piensa aquí como aniquilada; para *Simmel* esta frontera nunca existió. Del mismo modo que consideraba toda religión objetiva como producto de una religiosidad viva, la traza tan profundamente en su matriz vital que, como puro ser, coincide con la vida: "Sólo posteriormente, por así decirlo, este ser religioso fundamental se separa en necesidad y plenitud", creando una objetividad de segundo orden.[(121)] El "ser religioso" es "totalmente independiente del contenido que la fe aprehende y produce".[(124 122)] Aquí la vida -¡tanto su necesidad como su superabundancia![(123)]- es sentida como "un valor tan absoluto" que ya no necesita el contenido trascendente de ninguna religión;Dios ya no necesita ser "sustancializado",[125] puesto

que lo absoluto reside en la vida misma.126 Una vez más, en este punto, la idea de individualidad ha sido erosionada: se disuelve en la pura autorrealización de la vida como tal.

Por último, debemos señalar el hecho de que, justo allí donde debería haberse aferrado a la singularidad de lo personal, *Simmel*, en sus monografías, se desliza inobservado (bajo la apariencia de "consideraciones estéticas") hacia las categorías de lo típico. Ahora "no se trata de unicidad [*Einzigkeit]*, sino de autenticidad [*Eigenheit]"*;127 "lo que es único e incomparable en un individuo" sería incomprensible para los demás, por lo que debe haber "alguna tercera cosa" en el hombre (más allá de la unicidad y la universalidad) que sea "el fundamento de la filosofía": El "estrato del ser espiritual típico" (,(128*der typischen Geistigkeit*)) descrito -en un ilegítimo cambio de términos- como "la dimensión interiormente objetiva de una personalidad que no obedece a ninguna ley salvo a la suya propia".129 La tipología bien puede ser la única forma de delimitar y aproximarse a lo individual, pero en modo alguno debe equipararse a ello. Tampoco puede justificarse diciendo que "las figuras poéticas más perfectas que poseemos, en Dante y Cervantes, Shakespeare y Goethe, Balzac y C. F. Meyer", constituyen una unidad "que sólo podemos caracterizar como la simultaneidad de las direcciones opuestas aquí sugeridas. Por un lado, son algo totalmente general, como si el individuo se liberara de sí mismo y se sublimara en un esquema típico. . . Y, por otra parte, se profundizan hasta tal punto que el ser humano no es más que él mismo, en la fuente de donde brota su vida en absoluta e insustituible autorresponsabilidad"130 Pues aquí el concepto de lo típico adquiere una coloración distinta de la dada anteriormente: aquí lo único, como tal, se convierte en la norma, en el punto de orientación de lo que está difusamente presente en toda la humanidad.

En conclusión, podemos decir que el problema inicial *de Simmel*, es decir, el impulso hacia la integración en el todo y el impulso contrario hacia el centramiento en el individuo, adolece de una abstracción que impide que la dimensión interpersonal se exprese realmente. El "tú" desaparece en el mundo de los objetos (las cosas no son muy distintas en *Kant*), por lo que es comprensible que no se preste atención alguna, en el perfeccionamiento trascendente del "yo", a las relaciones interpersonales. Sin embargo, el hecho de que un individuo solitario no se parezca a ningún otro no basta para otorgar a la persona la dignidad que le corresponde y garantizar su significación personal. (131) Y ninguno de los grandes hombres a los que *Simmel* dedicó una

monografía consideraba este elemento como primordial. En consecuencia, la última palabra de este tremendo esfuerzo de pensamiento es de tragedia. "En esa medida Schopenhauer. El tono sombrío de su diario póstumo revela las profundidades de este corazón heracliteano: Lo decisivo y característico del hombre se encuentra en aquellos puntos en los que desespera"133 134"El dogmatismo, en el que se fijan los ancianos, es a menudo sin duda un apoyo indispensable, ya que, cuanto más viejo se hace uno, más problemática, confusa e incomprensible aparece la vida"()."134 "Lo extraño es que cada uno se conoce mil veces mejor a sí mismo, sabe mil veces más de sí mismo que de cualquier otro, incluso de la persona más próxima a él; y, sin embargo, ninguna otra persona nos parece tan fragmentaria, tan incompleta, tan poco integrada como nosotros mismos."(135136) "El alma humana es el mayor empeño cósmico, emprendido con medios inútiles.""El hombre sólo puede existir en una zona intermedia entre la limitación espiritual y la amplitud espiritual. . . . La ilusión es una cosa intermedia entre la ignorancia y el conocimiento; en términos prácticos es un 'como si'. . . . Pero saber que uno *podría* saber más de lo que sabe, eso es auténticamente humano. Esta desesperación del hombre es lo que hace de él un ser humano"(137).

4. *El principio de diálogo*

Un último paso nos llevará al umbral de la respuesta que hemos estado buscando a la pregunta "¿Quién soy yo?"; y si la exhortación a buscarla se originó en el Templo de Delfos, la respuesta resonará en recintos de templos muy distintos.

No es baladí que, en 1918, año de la muerte de *Simmel*, y al año siguiente, se produjera uno de los fenómenos de "contemporaneidad acausal" más extraños de la historia del intelecto. Fue la aparición simultánea del "principio de diálogo" en pensadores que no podían estar más alejados.(1) En total fueron cuatro: tres eran individuos aislados, a saber, el solitario maestro de escuela primaria *Ferdinand Elmer*(2) 3 en Wiener Neustadt; *Martin Buber* en Frankfurt, que reconoció la influencia de *Ebner* en la tercera y última parte de su *Yo y Tú*, pero que llegó como ideas centrales a reflexiones propias muy anteriores; y *Gabriel Marcel* en Francia, que editaba su *Journal metaphysique*desde 1914 y que en 1918, precisamente, llegó a formulaciones casi idénticas. Por último, estaba el círculo asociado a *Franz Rosenzweig*. Había sido alumno de *Hermann Cohen* y había leído,

manuscrita, la última obra de este último, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1917-1918), donde constataba que "es el tú, el descubrimiento del tú, lo que me lleva a la conciencia de mi yo". En septiembre de 1917, desde las trincheras de Macedonia, *Rosenzweig* escribió esa larga carta a *Rudolf Ehrenberg*, que más tarde describió como el "germen mismo de la *Estrella de la Redención"*[4] (Completó la *Estrella* propiamente dicha en 1921)[5] Pero ya en 1913 *Rosenzweig*, estudiante en Leipzig, había conocido a *Eugen Rosenstock-Huessy*, y a partir de 1916 se escribieron sobre el tema del judaísmo y el cristianismo.[6] *Rosenstock* envió a su amigo el anteproyecto de su teoría lingüística, que parece haber influido sustancialmente en el desarrollo de la *Estrella*, al igual que *Hans Ehrenberg,* primo *de Rosenzweig*, con quien mantenía correspondencia desde 1906. *Rosenzweig y Buber* no empezaron a colaborar hasta que sus respectivos programas aparecieron impresos.

Lo primero que llama la atención es que, aparte del cristiano *Ebner*, todos los mencionados son judíos. Sin duda, esto significa que el "descubrimiento" del "principio del diálogo" tiene algo que ver con la reflexión sobre la Biblia de la Antigua y la Nueva Alianza. Tampoco desvirtúa esto el hecho de que muchos neokantianos y los principales defensores de *la Lebensphilosophie (Bergson, Scheler, Simmel*) fueran también judíos y, por otra parte, que el "principio de diálogo" tuviera también antecedentes no judíos, a los que *Ebner* cita con frecuencia: *Hamann, Kierkegaard, Wilhelm von Humboldt, W. Grimm*, mientras que *Buber* se ocupa más bien de *Jacobi* y *Feuerbach*, y *Hans Ehrenberg -en* su *Disputación I* (1923)- entabla un debate con *Fichte*. En conjunto, está claro que el primer período del "dialogismo" muestra un carácter predominantemente teológico; sólo años más tarde es sustituido por una corriente de pensamiento predominantemente filosófica.[7] Este cambio filosófico comenzó con la tesis inaugural *de Karl Löwith*, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928), una crítica de *Sein und Zeit* (1927) de Heidegger (*Ser y Tiempo* [Londres, 1962]), que, junto con *Buber*, constituye el punto de partida de *Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins de Ludwig Binswanger* (escrito ca. 1930, pero no publicado hasta 1942), flanqueado por *Gegenwart* (1928*) de Eberhard Grisebach*; el período llega a su fin con *Philosophie II: Existenzerhellung* (1932) *de Karl Jaspers*.[8] *El* ajuste de cuentas *de Buber* con *Jaspers*[9] puede tomarse como representativo de toda la relación entre el primer y el segundo período del "dialogismo", "en el que la llamada filosofía 'libre' domina el nuevo descubrimiento de forma

reduccionista. Reduccionista, digo, porque el vínculo entre trascendencia y realidad concreta, que distinguía a este descubrimiento, es tratado como arbitrario; el impulso hacia lo ilimitado del 'tú' queda, por así decirlo, anulado. . . . La visión bíblica veía el amor de Dios y el amor del hombre en una relación de hermandad en el doble mandamiento, dirigiendo nuestra mirada a la transparencia del "tú" finito, pero también a la gracia del "Tú" infinito, que se manifiesta donde y como quiere": pero de estos dos ejes que se cruzan, la filosofía sólo se ha aferrado al horizontal.

Aquí surge un agudo desconcierto al intentar, en este breve capítulo, y después de tantos callejones sin salida, llevar la pregunta "¿Quién soy yo?" a un destino positivo. Sobre la base de muchas indicaciones de lo que ha precedido, y de *las* referencias *de Simmel* a la tradición cristiana, es inevitablemente claro que una respuesta positiva sólo puede esperarse del eje vertical de la revelación bíblica. Esto resuena claramente en *Rosenzweig*, también claramente en *Ebner* y en el último *Buber* (velado en el primer *Buber*): sólo a través del "nombre" con el que Dios se dirige al ser humano individual, éste se distingue válida y definitivamente de cualquier otro ser humano; sólo así deja de ser simplemente un individuo de una especie para convertirse en una persona única. Ni el pensamiento precristiano, ni la mística, ni el idealismo, ni la psicología, ni la sociología estaban equipados, ni siquiera autorizados, para dar esta respuesta.

Esto significa que, por mucho que el dialogismo filosófico se esfuerce en comprender cómo el "yo" se convierte en persona a través del "tú", sencillamente no puede dar esa respuesta precisa. En efecto, por mucho que al individuo le parezca que un encuentro verdaderamente satisfactorio con un "tú" tiene algo de "destino", en última instancia sigue siendo fortuito y, a lo sumo, transitorio. Porque a una relación exclusiva "yo-tú" puede seguirle una segunda. . . y una décima. En cada una de ellas, el "yo" recibe un nombre y una naturaleza nuevos y diferentes: ¿Quién soy al fin y al cabo? *Buber* comprendía sobriamente la finitud y la decepción inherentes a toda relación entre seres humanos; para él, sólo el eterno Tú -como dice Jas*pers*- no permite que se rompa la comunicación. En la práctica, lo único que pueden hacer los filósofos es o bien instalarse en esa zona precaria e interhumana, o bien reservar el lugar que, en *Buber*, ocupa Dios para ciertas relaciones humanas, que se convertirán entonces en arquetípicas.

Löwith parece partir de la base de *Buber*: "Yo" y "tú", en su "unión

originaria", "se significan mutuamente su mundo entero"[10] de forma directa y no mediada por el mundo. Pero lo hacen como individuos, como indica su título (es decir, como sustancias separadas e incomunicables), adoptando el papel (persona) de un semejante, apareciendo como un "tú" en una relación que es constitutiva del "yo", (11) permitiendo que el "yo" se "constituya como primera persona".[12] Ahora bien, esta relación recíproca se muestra cada vez más ambigua para *Löwith*, en la medida en que el "yo" y el "tú" se relacionan entre sí, no por sí mismos, sino a través de su relación, es decir, desde la perspectiva del otro y de la respuesta que el otro espera. La única manera de salir de este círculo vicioso, que puede ser tanto de ocultación como de revelación, es ir detrás de la persona al "yo mismo" y al "tú mismo" (el "individuo"), que se muestran, a partir de la "relación", como auténtica libertad: "Pero si el otro no fuera ya 'mío' de antemano, su existencia independiente no podría demostrársele concretamente"[13] Como en el caso de *Simmel*, encontramos en *Löwith* la idea de la inmediatez mutua de los individuos en la relación misma, "pero cuanto más pasa a primer plano el aspecto de la relación, tanto más disminuye la individualidad".[14] Porque es precisamente el "tú", vuelto enteramente hacia el "yo", el que "no es él mismo"; hay un egoísmo que opera incluso en el altruismo, y sólo "reconociendo su existencia no relacional"[15] pueden los dos individuos mantener una existencia auténtica e independiente incluso dentro de su relación. Sin embargo, entonces ésta se convierte en un medio que distancia al uno del otro y, en última instancia, hace imposible la influencia recíproca.

En *Grisebach*, la relación "yo-tú" se reduce a la "contradicción"[16] que el "tú" presenta al "yo", limitándolo a él y a sus pretensiones. Este veto al intento del "yo" de "apropiárselo" es la indicación concluyente de la trascendencia. Frente a ello, lo único que puede hacer el yo es "escuchar" pasivamente, lo que lo convierte, a su vez, en "objeto" pasivo del "tú" más poderoso, lo que conduce a lo contrario del diálogo, *es* decir, a la "separación de los seres humanos que, en última instancia, son eternamente ajenos entre sí"[17]. Está claro que la pregunta "¿Quién soy yo?" no puede responderse desde la perspectiva del "otro".

En su *Existenzerhellung*[18] *Karl Jaspers* no habla en absoluto del "tú", sino del "otro yo". En la "comunicación existencial", "única en cada caso", "un yo crea recíprocamente al otro yo", ya que ambos "son sólo *estos* yoes, no representantes, y por tanto no pueden ser representados"(19). No obstante, el acento principal recae en los límites

de dicha comunicación, sobre todo porque, para alcanzarla, debemos "pasar por la experiencia temprana y dolorosa de la soledad, probándonos a nosotros mismos y aprendiendo a esperar". Debo aprender que, incluso en las relaciones, debo seguir siendo "un yo independiente y autosubsistente", sin perderme en el otro;[20] toda relación implica una "lucha amorosa", en la sinceridad, por la verdad, y en última instancia puede ser necesario a veces "romper la comunicación"[(21)] -que nadie ha descrito de forma tan convincente como *Jaspers*. Sin embargo, se introduce así una contradicción en esta teoría de la comunicación, según la cual el "yo" se describe, por un lado, como el producto de un ser-juntos y, por otro, como existente fuera de él. Así pues, este ser-juntos tampoco puede situarse en la misma trascendencia[22], ni ésta puede entenderse (como en *Buber*) como el sustrato divino que sustenta cada "yo-tú". También aquí, por tanto, el "yo" carece de nombre real.

Ludwig Binswanger[23] intenta el camino opuesto a los tres pensadores que hemos mencionado. Binswanger toma el "entre" (yo y tú) *de Buber* y lo sitúa antes de la pareja, como un "nosotros" (*Wirheit*) radical. Entiende que esto surge directamente de lo que tienen en común, que a su vez se experimenta como un "elevarse por encima" (*Überschwung*) del mundo (el suelo divino). El pasaje de Buber a partir del cual desarrolla su teoría es el siguiente:

> Veo un símbolo en esos seres humanos que se ven tan transportados, en la pasión del eros realizado, por el milagro de su abrazo, que su conciencia del "yo" y del "tú" se disuelve en el sentimiento de una unidad que no existe, ni puede existir. Lo que el extático llama "unión" es el dinamismo transportador de la relación; no es una unidad que ha llegado a ser en este momento particular del tiempo del mundo, disolviendo el "yo" y el "tú", sino el dinamismo de la relación misma. . . . Lo que tenemos aquí es una exaltación periférica del acto de relación; la relación misma, su unidad vital, es sentida tan fuertemente que sus miembros parecen [!] palidecer en su presencia; *su* vida les hace olvidar el "yo" y el "tú" entre los que ha sido creada.[24]

Binswanger prescinde de este "parece" y lo sustituye por el ser mismo: el "elevarse por encima" (*Überschwung)* erótico del mundo como resultado del arrebato (*Überschwang)* del amor es, para él, la realidad óntica primigenia (el "doble nosotros") a partir de la cual cristalizan posteriormente el "yo" y el "tú".[25] La unión, que (vista desde abajo) parece ser el acto de dos individuos -hombre y mujer- es (vista desde arriba) el fundamento supramundano de la unidad, la "eternidad" y la "patria" que está más allá de la palabra, que en realidad hace surgir a

los dos compañeros de dentro de sí mismos en la medida en que son seres temporales en el mundo (heideggeriano) de *Zuhandenheit* y *Besorgen von Zeug*. La metafísica erótica *de Binswanger* divide así al hombre en dos esferas (que supuestamente se constituyen recíprocamente, ya que, por supuesto, la trascendencia también se fabrica desde abajo en el amor elevado de la pareja); ninguna de las dos esferas permitirá al hombre ser auténticamente una persona, ya que en la esfera superior está más allá de la personalidad (y aquí esta filosofía se acerca a *Timothy Leary*), y en la esfera inferior sigue siendo de este mundo, "un alguien particular" en el mundo "ello" *de Buber*.

El esbozo de Martin Buber Ich und Du (*Yo y tú* [Edimburgo, 1937]) ocupa un lugar especial(26) en la transición a una teología de la dialógica, en la medida en que su planteamiento pretende ser inicialmente totalmente filosófico, pero se va llenando progresivamente de luz teológica, aunque nunca queda claro de qué tipo de teología se trata: hasta qué punto implica una fe bíblica o una creencia en la humanidad universal. Tampoco cabía esperar que se aclarara, pues en esa época *Buber* se había ocupado intensamente del fenómeno del jasidismo, que puede interpretarse igualmente en el sentido de fe judía o en el sentido de un misticismo universalmente humano, "práctico" y "abierto al mundo". En este punto, por tanto, debo abandonar *la* interpretación de *Theunissen* sobre *Buber*, en la medida en que explica *el Tú eterno de Buber* como una absolutización de la dimensión de la humanidad compartida,27 y concentrarme en la otra ambigüedad que reside en el concepto de revelación.

Buber puede hablar del encuentro "yo-tú" y del encuentro con Dios que se da a través de él -como gracia- en estos términos: "Esta es la revelación eterna, presente en el aquí-y-ahora. No conozco ninguna revelación que no sea idéntica a ese fenómeno primigenio; ni creo en tal cosa. No creo en que Dios se dé un nombre o se autorretrate ante los hombres. . . . La fuente eterna del poder fluye. . . . "28 Aquí niega que la revelación tenga fundamentalmente un contenido. Sin embargo, éste no desaparecerá; constituirá un peligro para toda religión, que está permanentemente obligada a intentar volver del "objeto de fe" que "tengo" a la vida divina que "me tiene". Según *Buber*, el "yo" humano existe fundamentalmente en los dos modos del "yo-tú" y del "yo-ello", la relación originariamente vital (el "ser" *de Marcel*) y la afirmación distanciada, objetivante (el "tener" *de Marcel*). Estas actitudes básicas podrían compararse *con el frui* y el *uti de Agustín*: ambos pertenecen esencialmente a la existencia; la actitud del "yo-

ello" "no es mala, como tampoco lo es la materia", sólo se convierte en mala cuando el hombre permite que el "incesante crecimiento del mundo del 'ello'" "crezca demasiado"[29]. El Estado, la economía, la política... no son malos mientras estén formados y restringidos por la fuente de la responsabilidad personal en el "yo-tu"(30).[30] [31] Y es "el elevado pathos de nuestro destino que cada 'tú' en nuestro mundo deba convertirse en un 'ello'";la relación directa debe hacerse "latente"; "es imposible vivir en el presente desnudo: nos devoraría".[(33] [32]) Cuando la relación directa abarca el mundo dentro de sí, aparece "como una injusticia para el mundo",mientras que, cuando el "yo" se convierte en un "ello", replegándose en el mundo, esto se siente como una injusticia para la "exclusividad" interior[34] de la relación "tú".

Aquí nos damos cuenta de repente de lo cerca que está la perspectiva central *de Buber* de *la de Simmel*: el "pathos" que informa la relación entre el "tú" y el "ello" corresponde exactamente a la relación trágica entre la "corriente vital" y la "forma" (contenido osificado). En ambos casos, esta "doble naturaleza" es profundamente determinante y profundamente desconcertante. Es cierto que *Rosenzweig* tiene razón en su polémica contra *Simmel*: "No piensa en un diálogo secreto con su interlocutor",[35] sino en un monólogo. La diferencia entre ambos radica en que *Simmel* sale de lo trágico y se adentra en una "vida" que comprende el dualismo, mientras que para *Buber*: "El sentido del "tú" del hombre, que, basándose en sus relaciones con todos los "tú" individuales, se decepciona al comprobar que cada uno de ellos se convierte en un "ello", se esfuerza por superarlos y, sin embargo, no puede alcanzar su eterno "tú"."[36] Pues el "yo-tú", enraizado en la relación, en el "entre",[37] es real, mientras que el "yo-ello" es lo irreal, lo defectuoso, la "disminución".[38] El "entre" no está constituido por el "yo" y el "tú" en la separación, sino que es siempre el lugar previo del encuentro en el que ambos llegan a ser ellos mismos el uno para el otro. Con vistas a este "entre" constitutivo es posible hablar de un "a priori relacional" en el hombre, es decir, de un "tú innato", destinado a realizarse en el encuentro con un "tú";[39] pero esta realización tiene lugar en el "entre". ¿De qué se trata? En este punto la oscilación *de Buber* entre filosofía y teología es más clara. Pues comienza a explicarla refiriéndose a la "*mana* u *orenda"* primitiva, "de donde un camino conduce al Brahman en su significado original y a la *dynamis* y las *cartas* de los papiros mágicos y las Cartas Apostólicas".[40] Otro término para él es "espíritu", evidentemente en el sentido del *ruach* del Antiguo Testamento ("el espíritu no está en el yo, sino entre el yo y

tú"),[41] y finalmente -sin duda bajo la influencia inicial de F. *Ebner*- también puede llamarlo "palabra": "Su mención de las Cartas Apostólicas apunta al *pneuma* (personal / apersonal) del Nuevo Testamento, que es el alma y, por así decirlo, la sustancia de la comunidad de la Iglesia. *Buber* quiere incluir todo, desde *el mana* hasta el *pneuma*, que pueda considerarse como medio personalizador de la relación "yo-tú"; su nombre final, por tanto, ha de ser necesariamente presencia (o revelación) de Dios en la relación que se ha creado.

Aquí nos encontramos en la encrucijada: ¿Es este Dios el aspecto eterno del "yo-tú", que, en el lado humano, declinará en el "ello"? ¿O es no sólo el que crea relaciones, sino él mismo un polo de una relación? *Buber* se decide inequívocamente por esto último. Dios es el Tú eterno que el "tú" humano no puede alcanzar por sí mismo; pero todo "yo" tiene una relación directa con este Tú:[43] "El "tú" innato. [44] La "latencia" de nuestra relación con Dios, nuestra "lejanía de Dios", el "dolor de la sequedad", no indican que Dios ya no esté ahí, "sino que no siempre estamos ahí".[45] Es la criatura la que debe aprender, a través de la relación "yo-tú" y "a través de la gracia de sus venidas y el dolor de sus partidas",[46] a practicar la presencia de Dios, que siempre está ahí. Tentativamente, *Buber* deduce de ello una ley "metacósmica" según la cual el doble "yo-tú" y "yo-ello" expresaría un doble movimiento del universo: "Tanto un alejarse del suelo primigenio, por medio del cual el universo se mantiene en un proceso de devenir, como un volverse hacia el suelo primigenio, por medio del cual el universo se redime en el ser. Ambos movimientos se desarrollan en el tiempo según su destino, mientras que según la gracia están encerrados en la creación (intemporal), que es simultáneamente -e incomprensiblemente- un dejar ir y un conservar, un liberar y un atar."[47] Cada ser humano individual, en su totalidad, está llamado a entrar en este ritmo; la influencia que ejerce[48] es al mismo tiempo una participación en el medio de influencia,(49) y así tiene lugar más allá de la actividad y de la pasividad.[50] "La situación 'religiosa' del hombre, su existencia en esta presencia, se caracteriza por antinomias esenciales e insolubles. . . . Sé que 'estoy en manos de alguien (algo) más', y. . . sin embargo, sé 'que todo depende de mí'"[51].

Sin embargo, esta totalidad muestra dos características, a saber, la ya mencionada tendencia[52] a convertir todo el contenido de la revelación y la religión en actos humanos[53] y, a raíz de ello -como el jasidismo *de Buber* podría hacer esperar-, la opinión de que a Dios sólo se le encuentra como "Tú" dentro de la relación humana "yo-tú"

(aunque *también* en el "dolor de sus partidas"). Esta es la idea central del misticismo cósmico *de Buber*, en su apertura al mundo y su objetivo de llevar el mundo a Dios. Por eso es importante que concluya su obra con la perspectiva de que cada nueva religión incluya más al mundo. Es cierto que el peso del mal destino aumenta a lo largo de la historia (como en *Simmel* y su "tragedia de la cultura"), y el mundo del "ello" derroca cada vez más al mundo del "tú": "Cada eón sucesivo encuentra el destino más nefasto y los reveses más explosivos. Y la teofanía *se acerca* cada vez más; se centra cada vez más en la esfera *entre los seres*, acercándose al reino que está en medio de nosotros, en el 'entre'"(54).

Ahora deberíamos poder hacernos una idea más clara del lugar que ocupa *Buber* en nuestro problema. Su preocupación central es el encuentro con Dios en la relación "yo-tú" (y, por tanto, también más allá de ella). Sólo incidentalmente, en sus últimas páginas, evidentemente influenciado por *Ebner*, dice que "toda revelación es vocación y misión"(55). *Buber* ciertamente enfatizó que estaba familiarizado con estas categorías -de lo que tiene lugar entre Dios y el hombre, el que llama y el que es llamado(56)- desde su juventud; pero hay sorprendentemente poco de esto en sus introducciones a los libros jasídicos. Es evidente que *el Yo y Tú* carece precisamente de la categoría que buscamos, es decir, que el hombre sea directamente interpelado, convocado, llamado y enviado por Dios. Ésta es la única respuesta satisfactoria a la pregunta "¿Quién soy yo en mi particularidad?". Esta es la respuesta que nos da *Franz Rosenzweig*.

El pensamiento *de Rosenzweig* madura a medida que se distancia del idealismo alemán. (Como es bien sabido, fue *Rosenzweig* quien descubrió el "primer programa de sistema" de este último)(57). En el "germen" de la *Estrella de la Redención* descubre su "punto filosófico arquimédico"58 mediante el cual pretende levantar de sus goznes el sistema idealista. ¿Cómo puede protegerse la revelación de las incursiones del pensamiento? "El rasgo de 'repugnancia' *(das Merkmal des "Ungerne"*) -de su ir en contra de lo humano- no era suficiente; *el* concepto de *Rosenstock* de "orientación", que crea un "nivel superior y otro inferior en la naturaleza ('cielo' y 'tierra'). . y un 'antes' y un 'después' reales y firmes en el tiempo (complementariedades que no pueden relativizarse)"- era mucho mejor. Pero, ¿se acerca esto realmente al idealismo (*Hegel* y *Goethe*)? Aquí, al igual que *Kierkegaard, Rosenzweig* choca con la facticidad del ser humano individual, que sobrevive a toda construcción de sistemas. "Yo, el

mero sujeto privado; yo, con mis nombres y apellidos; yo, que no soy más que polvo y cenizas, sigo ahí, . . . y ahora, de repente, vengo, como si nada me hubiera pasado, y (como Grabbe en el acto final) arrojo luz sobre el todo. *Individuum ineffabile triumphans*."[59] Esto se ilustra con más detalle en relación con el concepto de facticidad en el *Schelling* posterior (donde *Rosenzweig* parte de la construcción de *Schelling* de Dios como el eterno "Ahí", con el que la esencia de Dios se identifica como personal, y pasa a la relación de Dios con el mundo creado): existe la relación Dios-mundo que el pensamiento incluye en el sistema y la otra relación Dios-mundo en la que "la personalidad libre" se resiste a ser absorbida por el sistema. En el sistema, todas las relaciones "tienen lugar sólo entre terceras personas; el sistema es el mundo en forma de tercera persona"; incluso el hombre, distanciándose de sí mismo en la reflexión, entra en la tercera persona. "Spinoza -apoyado por Goethe- escribe de este hombre que nadie que ame a Dios debe pedir a Dios que le ame a cambio", pues se trata de "un amor en tercera persona; el 'él' se rinde al 'ello'; no se pronuncia ningún 'tú'". Aquí A = B (es decir, Dios = naturaleza) puede ser "la fórmula-mundo rectora"(60). Sin embargo, "el hombre como 'yo' puede y debe desear que Dios le ame a su vez. De hecho, primero debe desear que Dios le ame. Porque su yo es sordo e inarticulado y espera la palabra liberadora de la boca de Dios. Adán, ¿dónde estás? . En el "yo" de la revelación y en el "tú" de la conciencia o del mandamiento y el "yo" que responde al sentimiento de vergüenza de Adán y a la disposición a la obediencia de Abraham; y luego, de nuevo, en el "yo" del arrepentimiento y el "tú" de la oración y el "yo" de la redención". Ahora es una "voz de trompeta", que se dirige, no al ser humano que se regodea en sus ideales, sino que convoca "al yo sordo, hundido en las profundidades de su yo", "este yo del que no se puede presuponer nada salvo que se ama a *sí mismo"*. Sólo en la medida en que Dios se dirige a él, este "yo" puede reconocer a "su hermano", reconocer "que *no es un él-ella-ello, sino un yo*, un yo como yo, no un cohabitante del mismo lugar sin dirección ni centro, no un compañero de viaje en un viaje en el tiempo sin principio ni fin, sino mi hermano, el compañero de mi destino". El destinatario de Dios no ama al otro como a alguien que "comparte la misma naturaleza" (como el estoico y el spinozista), sino como a alguien a quien Dios se dirige igualmente en "lo que tiene de más individual". Y la cuestión no es el principio o el fin del mundo, sino este mismo centro - "una morada circunscrita, un trozo de tierra entre cuatro postes de tienda"

(como el "cuarteto" [*Geviert*] de Heidegger), porque la revelación es algo que "sucede al *punto*, el punto rígido, sordo, inamovible, el 'yo' obstinado que 'sólo soy'".[61] [62]El sistema "retrocede" ("reducción"), mientras que la revelación crea una "relación recíproca entre el Yo y el Tú" ("correlación").

Este es el "germen" a partir del cual *Rosenzweig* puede desarrollar el amplio sistema de la *Estrella de la Redención*. Aquí, en lugar de la lógica abstracta, encontramos el lenguaje tridimensional con su "yo", "tú" y "él" ("ella", "ello");[63] la facticidad irreductible de la experiencia de la muerte,(64) del amor y de la acción proporciona el lugar de desarrollo en cada caso. Una vez más, en el centro, está la pregunta que el cielo plantea a la tierra. "Pero ¿dónde se encuentra un 'tú' independiente de este tipo, que se enfrente libremente al Dios oculto, un 'tú' en el que Dios pueda reconocerse a sí mismo como 'yo'? . ¿Dónde hay un "tú"? ¿Dónde? Esto es lo que pregunta también Dios". El hombre se esconde de la pregunta "¿Dónde estás tú?". Entonces llega el vocativo, la invocación, "y al hombre se le niega toda vía de escape mediante la objetivación". "El nombre personal. El nombre personal, que no es un nombre adoptado personalmente por alguien por su propia voluntad, sino el nombre que Dios mismo ha creado para él; sólo es personal para él porque ha sido creado como tal por el Creador." En este punto surge "el yo obstinado y endurecido": "Aquí estoy. Aquí está el yo. El yo individual, humano. Todavía está totalmente receptivo, abierto, todavía vacío, sin contenido, sin ser, pura disposición, pura obediencia, todo oídos"[65] En este recipiente vacío cae el mandamiento que llama al amor, aquí y ahora. Luego viene la dimensión horizontal: "El nombre personal llama a otros nombres fuera de sí mismo". "Porque, en verdad, el nombre no es mero 'sonido y humo', como la incredulidad sugeriría continuamente en su obstinación endurecida, sino palabra y fuego"[66].

El camino *de Ferdinand Elmer* es más arduo y lo recorre en total aislamiento. Sin embargo, el cambio se produce más pronto en él, pues en 1912 sus notas y diarios revelan huellas del principio del diálogo: "Este es el problema más difícil para la ética: el reconocimiento del yo en el otro, que constituye realmente el tú; así el tú se plantea como exigencia ética"[67] Y a principios de 1913: "[68] Inicialmente su pensamiento gira en torno al lenguaje. El lenguaje es a la vez el medio dado en el que sólo el ser humano puede llegar a ser, y ser, espíritu; y es también el medio en el que el hombre mismo es (lingüísticamente) creativo; aquí, como uno-que-habla, está

éticamente implicado. Esto anticipa la segunda fase, "el salto al diálogo",(69) que lleva a comprender el modo en que el hombre recibe la palabra y es dotado de dones, es decir, de gracia.70

En su obra principal, *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatoligische Fragmente*,71 lo primero que hay que explicar es el título. *"La palabra" (das Wort*) es el modo en que el "yo" se dirige al "tú", y puesto que Dios es el "único Tú" del hombre,(72) la base de todas las instancias del "tú" entre los seres humanos,73 todo lenguaje tiene su origen en Él; por lo que respecta al hombre, el lenguaje está "dado". Para el cristiano, *Ebner*, sin embargo, meditando continuamente sobre el Prólogo del Evangelio de Juan, esta Palabra se ha hecho carne "para expresarse, para hablar al hombre",(74) para darnos "el verdadero objeto y contenido de la fe",75 "para arrancar al hombre del peligro de la 'desintegración' espiritual y revelarle el sentido de su existencia".76 "Desintegración" (*Entwerdung*) es esa existencia onírica irreal del hombre que está encerrado en sí mismo, la existencia onírica que la filosofía -que todavía "vive sobre la base del idealismo"(77)- construye como su propio reino.78 Frente a esto está la "realidad": lo real es únicamente lo que tiene lugar en la palabra genuina entre "yo" y "tú": "Yo y tú son las realidades espirituales de la vida", pues "el yo sólo existe en su relación con el tú, no aparte de él"(79). Pero, ¿qué significa aquí "espiritual"? Significa lo mismo que "pneumatológico" en el sentido paulino, y en *Ebner*, el cristiano, corresponde al "medio" o al "entre" que *Buber*, el judío, veía como un espectro que va del *mana* al *dynamis* y las *cartas* del Nuevo Testamento. Es lo divinamente "dado" junto con la realidad de la palabra que viene de Dios; en ella y con ella - "participando en ella como cocreador"(80)- el hombre puede vivir en la realidad del amor a Dios y al prójimo81.

A partir de esta explicación del título de la obra ya podemos vislumbrar su carga principal. En primer lugar, consiste en la indivisibilidad de la palabra y el amor: "Palabra y amor van juntos: la palabra como "objetivo" y el amor como "vehículo subjetivo" de la relación entre el "yo" y el "tú""(82). El *pneuma* es "la atmósfera espiritual. . en la que la palabra respira y vive",83 y si se examinan palabra, lenguaje y gramática (que, como en *Rosenzweig*, debe ser una gramática "pneumatológica")84 en cuanto a su fundamento y origen, *el pneuma* es realmente el "*hagion pneuma* del Nuevo Testamento, en el que el hombre renace y es nombrado hijo de Dios".85 Palabra-Espíritu es originariamente el modo de dirigirse Dios al hombre, en el que éste

se constituye como "yo" y se capacita para captar a Dios como su verdadero "Tú". Así pues, como dice *Hamann* con razón, el lenguaje viene de Dios;[86] el hombre sólo puede apoderarse de él y desarrollarlo como algo ya dado.[]88 87Así, *psique* y *pneuma*, lo psicológico y lo pneumatológico, se oponen continuamente entre sí;una humanidad puramente psicológica sólo podría existir como raza, como especie -"sus individuos nadan en el río de la vida, la fuerza con la que se mantienen por encima del agua va desapareciendo gradualmente, hasta que la misma corriente que les dio nacimiento se los traga"[(89)]-, pero una humanidad de este tipo no sería una humanidad "natural"; sería una humanidad que se hubiera hundido de la realidad en el "sueño", una humanidad "encerrada en el yo". En cambio, si el hombre vive en la realidad de Dios que se dirige a él, es siempre "un individuo ante Dios"[90]. Y si el Verbo de Dios encarnado, "el Cristo. . no es un mero tipo, sino la instancia 'absoluta', única",[91] *Ebner* no teme atribuir lo mismo al ser humano al que Dios ha hablado en Cristo:

> En el significado real de la afirmación ("Yo soy"), existir significa ser no sólo un individuo físico, sino principalmente un individuo espiritual; significa ser una "existencia absoluta, única". . . . Para otros hombres, sin embargo, un hombre nunca es una instancia absoluta y única. Tampoco lo es en la "soledad del yo" de su existencia. Pero ante Dios es y está destinado a ser. . . . Por sí mismo, el hombre nunca llega a ser una instancia absoluta y única, ni siquiera en su relación con Dios. Sólo por Cristo llega a serlo, por la exigencia de fe de Cristo y por su fe. Es un caso absoluto y único en la actualidad personal del Verbo que estaba en el principio y *en la presencia de* esta actualidad. Cristo es instancia absoluta, única, no sólo -como en el caso del hombre- en presencia de Dios; al convocar la fe del hombre, pretende serlo también en presencia de los hombres.[92]

Desde esta perspectiva podemos entender su crítica -a pesar de su reconocimiento de la "asombrosa" cercanía- al "místico lírico" *Buber*.[93] Este último asciende del "yo-tú" humano al "Tú" divino, mientras que *Ebner* sigue decididamente el camino inverso: todo hunde sus raíces en la relación con Dios y en su soledad, en una fe fundamental[94] que sólo se convierte en fe plena cuando se confronta con el grito de abandono de Cristo[95] y que, originándose en Dios y en Cristo, hace posible el amor cristiano al prójimo. Ahora bien, se puede afirmar que sólo el "tú" es divino (puesto que en él está presente Dios en Cristo), nunca el "yo"; todo lo que el "yo" puede hacer es admitir humildemente su frágil humanidad y abstenerse de convertirse en un "tú"; sin embargo, como "tú" de algún otro "yo", puede recibir esta cualidad de Divinidad. [(96)] Aquí el "individuo ante Dios" se ha convertido en el polo opuesto

del "individuo en su soledad del yo"; no puede llegar ante Dios "sin orar en comunión con todos los seres humanos".97 Con la misma firmeza que *Buber, Ebner* rechaza ese misticismo que da la espalda al mundo para encontrar a Dios. "Desplazar el centro de gravedad de la vida espiritual desde el Reino de Dios", que está entre nosotros en el "yo-tú" humano, "a la propia alma", lo que en última instancia conduce de nuevo a la "soledad del ego", le parece a *Ebner* la perversión más peligrosa del cristianismo en eclesiástica estéril o misticismo: "Todos los místicos o bien quieren evitar esta realidad (del Reino de Dios entre nosotros) o bien no la alcanzan"98 *Ebner* ve lo realmente cristiano como la esencial vuelta hacia el prójimo. Por eso habla tan positivamente de *Alfred Adler* y, sobre todo, de *Rudolf Alters*.(99) Así, también, considera que "las proposiciones fundamentales de *la Philosophie der Zukunft* de Feuerbach" conducen "directamente al Prólogo del Evangelio de San Juan".(100) En última instancia, para él, sin embargo, todo depende del escándalo de la Cruz, que no puede domesticarse en ninguna "cultura cristiana".101 Esto es lo que sucede en la filosofía idealista (con sus raíces en el cristianismo)102 y su formalización última, las matemáticas;103 se trata de un rechazo a tener en cuenta la fe en el escándalo de la Cruz, y así se entrega inevitablemente al judaísmo (incrédulo).104El diagnóstico y el pronóstico finales *de Ebner* son como *los de Kierkegaard*, pero aún más sombríos:

> ¿Acaso la civilización occidental se fundó -y ya se ha fundado- en otra cosa que en la estilización de la Cruz, en su malentendido platónico del cristianismo? No nos engañemos: es esto y no otra cosa lo que ha engendrado la incredulidad y el ateísmo de nuestro tiempo. A fin de cuentas, que la americanización de la vida o el bolchevismo despejen finalmente el camino para que los mongoles tomen el poder en Europa es una cuestión indiferente.105

E. OBSERVACIONES FINALES

No se trata aquí de recapitular el abundante material ofrecido en este libro y sintetizarlo -sólo podremos ver cómo encaja una vez que hayamos llevado a cabo este programa teodramático- ni de ofrecer un esbozo preliminar del trabajo que habrá que emprender. Baste decir que los tortuosos caminos de esta "transición" nos han llevado realmente a donde esperábamos, es decir, "del papel a la misión". La dirección de nuestro camino nos llevó a la pregunta "¿Quién soy yo?": necesitábamos alejarnos de la arbitrariedad de un "papel" que simplemente se arrojaba sobre un "yo" incoloro como un abrigo que casualmente estaba a mano y que en cualquier momento podía cambiarse por otro, y llegar a un "yo" que fuera insustituible como tal y que, de este modo, pudiera asumir un papel genuinamente dramático en el ámbito, no del teatro, sino de la vida. Si no hubiéramos descubierto este "nombre" único (*Rosenzweig*) del individuo al que se dirige Dios y dotado de su nombre personal, el ser humano insustituible, la "instancia absoluta, única" (*Ebner*), no habría estado justificado intentar una teoría del teo-drama, pues al Dios único le habría faltado una pareja. El hecho de que este interlocutor saliera a la luz en el ámbito de la teología bíblica, trascendiendo todas las aproximaciones realizadas por la mística, la filosofía, la psicología y la sociología, no es ninguna sorpresa, ya que desde el principio él mismo es un producto y un elemento de esa tensión dramática que se despliega exclusivamente, a nuestro juicio, en el ámbito de la Biblia. Más aún, el hombre que es un serio co-actor con Dios podrá, por su parte, contribuir al despliegue de esa tensión dramática.

Sólo nos queda indicar por qué, en ese ámbito bíblico en el que *Rosenstock, Rosenzweig*, los *Ehrenberg* y *Buber* han alcanzado tanta validez duradera, parece necesaria la transición de la Antigua Alianza a la Nueva. En *la Estrella de la Redención* alcanzamos el "nombre", es decir, la definición perfecta del individuo asignada por Dios. En *Yo y Tú* vislumbramos también la plenitud del mundo del hombre que ha sido signado con un nombre. Pero sólo en Jesucristo se pone de manifiesto hasta qué punto este "yo"-nombre definitivo significa vocación, misión. En Él, el "yo" y el papel se hacen única e inefablemente uno en la realidad de su misión, mucho más allá de cualquier cosa alcanzable por medios terrenales. Así lo vio *Theodor*

Haecker:

> En general, la naturaleza y la persona del actor no coinciden con el papel que tiene que representar, y esto es cierto no sólo de la obra de teatro que, sobre la base de un instinto innato, los seres humanos crean en imagen y palabra, sino también del propio *theatrum mundi*. En la obra que tiene lugar en el escenario mundial, el autor, director y productor es, en un sentido absoluto, Dios mismo. Es cierto que permite que la libertad actúe según su propia naturaleza -y éste es el mayor misterio de la creación y del poder creador directo de Dios-, pero en última instancia la obra que representa es la suya propia. En esta obra puede darse una dicotomía trágica o cómica entre el actor y el papel; y esto produce las comedias y tragedias de la historia del mundo -y también sus farsas, de las que hoy somos a la vez espectadores y actores, como siempre lo hemos sido. Sólo en el drama del Hombre-Dios encontramos identidad entre el actor sublime y el papel que tiene que representar[1].

Tomás de Aquino describe esta identidad diciendo que en Cristo la *processio* dentro de la divinidad, que constituye al Hijo como interlocutor del Padre, es idéntica, en la salida de Dios de sí mismo hacia el mundo, con la *missio*, el envío del Hijo a la humanidad. (Esta *missio* se completa con el envío del Espíritu al mundo, que procede tanto del Padre como del Hijo).[2] De una vez por todas, la dualidad "ser" y "parecer", que atraviesa toda la estructura del hombre, queda absolutamente superada en la identidad de persona y misión en Cristo. Pero esta dualidad no es desechada como algo ambiguo e inferior: sus dos aspectos se reúnen en la humanidad de Jesús, que, como "Siervo sufriente", cumple la voluntad de su Padre. Pero como el Espíritu que media entre Dios y el Hijo encarnado impide toda "heteronomía", el mismo Espíritu, dado a los hombres para que sean y actúen según Dios, puede cerrar la trágica brecha entre persona y función en la misión. Y el Espíritu es dos cosas: es lo más interior al "yo", haciendo a la persona hijo y haciéndole gritar "Abba, Padre"; y es el "entre" socializador, enraizando la comunión humana en una profundidad personal (trinitaria) que no puede realizarse por medios puramente terrenales. Ambas dimensiones, la soledad del "yo" con Dios y su consiguiente apertura al mundo en su totalidad, son inseparables en el acontecimiento bíblico de la misión: las dos pueden verse en la llamada de los profetas, que se completa en la misión del Hijo, que, como Unigénito, está en el seno del Padre y puede "darlo a conocer", "interpretárnoslo" (Jn 1,18); él transmite la misión a los cristianos, que se mantienen dispuestos a ser designados y enviados de este modo. Sin embargo, como la llamada del cristiano individual se produce siempre

en el contexto de la comunidad de los que están en Cristo, es decir, en la Iglesia, el individuo no puede en modo alguno reflexionar sobre sí mismo -en el sentido del *Gnothi Sauton- sin* encontrarse con la Iglesia y su comunión en ella con los demás. El escenario erigido ante los ojos del mundo, al que es enviado como actor, está siempre ocupado por un conjunto de compañeros actores; él se inserta en el conjunto. No podemos entrar ahora en la relación fluida entre este conjunto de la comunidad eclesial y la comunidad humana total.

Desde este punto de vista podemos anticipar cómo las dos tríadas que presentamos en "Recursos" encontrarán su modelo en el drama teológico cristiano, con qué seriedad -más seriamente que en cualquier otra *Weltanschauung- la finitud* y la muerte forman parte de la acción y cómo la batalla por el bien se libra aquí a un nivel más profundo que en ningún otro lugar; porque aquí la libertad del hombre se establece por la libertad de Dios, y la doctrina de la *imago Dei* en el hombre se lleva a su última conclusión.[3] Como resultado, la imagen "estética" se vuelve dramáticamente tridimensional.

De ello se deduce con toda naturalidad que si, obediente a su misión, una persona sale a un mundo no sólo impío, sino hostil a Dios, se verá abocada a la experiencia del abandono de Dios. Y esto tendrá lugar -como nos advirtió Ebner- en el quinto acto, donde los acontecimientos convergen en la acción final, que se convierte en pasión: en muerte. La cuestión aquí será la siguiente: ¿Cómo puede conciliarse, en términos cristianos, la acción trágica más elevada con una tragedia que, de hecho, ha sido superada? ¿Y cómo puede la más alta realidad de la existencia terrena apuntar a una existencia en Dios, desde la perspectiva de cuya realidad trascendente, sin embargo, "La vida es sueño"? "Y ya no habrá muerte, ni habrá más llanto, ni clamor, ni dolor, porque las primeras cosas pasaron" (Ap 21,4).

Notas finales

Prefacio

[1] P. A. Lascaris, *L'Éducation esthétique de l'enfant* (Presses Universitaires, 1928); N. Evreinoff, *Le Théâtre dans la vie* (París, 1930). Volver al texto.

[2] Diderot, *Oeuvres* VIII, 392. Volver al texto.

[3] "Lo que tenemos aquí es un mundo (sic) mediado por la imaginación creativa, no ordinaria. Crea el mundo de nuevo, no un llamado mundo de fantasía, es decir, no uno carente de conexión, sino, por el contrario, uno en el que las conexiones son más visibles que en el mundo real. No un segmento de este mundo, sino un mundo entero, completo, que tiene todas sus condiciones y consecuencias en sí mismo. . . . Un mundo que está a medio camino entre la verdad objetiva de las cosas y la ley que nuestro espíritu se ve obligado a plantear en ellas" (Otto Ludwig, *Schriften* V, 329). Volver al texto.

[4] Marcel, "Reflexions sur les exigences d'un theatre chrétien", en *La vie intellectuelle* (25 de marzo de 1937): 460f. Cabe preguntarse "si el actor no posee oportunidades de gracia bastante singulares, si no hay algo en su existencia que pueda atraer de algún modo el favor de Dios. Hay una palabra de la Escritura que, en su sentido secundario, se le puede aplicar: 'No sois vuestros'. Sólo puede encontrarse a sí mismo si está dispuesto a perderse. Así, persiguiendo su vocación, puede proporcionarnos, a través de su insólita vida, una metáfora de la vida humana cuando apunta hacia su meta sobrenatural." Volver al texto.

[5] "Qué extraño es que este esfuerzo por 'desencarnarse' al servicio de una historia imaginaria tenga una analogía tan sorprendente con lo que buscan los místicos, con ese vacío por el que luchan quienes anhelan ser sobrecogidos por Dios" (Mauriac, "Le mystère du théâtre", en *Journal* III, 113). Volver al texto.

[6] H. Bahr, *Schauspielkunst* (Leipzig, 1923), 45: "Durante la transformación él (el actor) sigue siendo su amo y señor,. . . él, arrebatado y arrancado de sí mismo, está al mismo tiempo en control del poder que le abruma: esto es lo absolutamente opuesto a toda histeria". El actor "nos presenta directamente el misterio último de la naturaleza humana: es decir, que, cuando nos hemos superado por completo a nosotros mismos y hemos dejado totalmente de ser

nosotros mismos, entonces encontramos nuestro verdadero yo y empezamos por primera vez a ser nosotros mismos. La histeria del actor inexperto conduce directamente a la metafísica". Volver al texto.

[7] Gaston Baty, *Le masque et l'encensoir: Introduction à une esthétique du théâtre* (París: Bloud et Gay, 1926). Prólogo de Maurice Brillant. Volver al texto.

[8] En Reims, en 1490, se representó la crucifixión ante 16.000 espectadores. Baty llama a la *mistère* la "Biblia del pueblo". A través de ella, la gente se familiarizaba íntimamente no sólo con la historia salvífica, sino también con la vida de los santos. Los sacerdotes solían participar como actores, y a menudo participaban monasterios o cabildos catedralicios enteros. Las reliquias del santo cuya vida se representaba se llevaban al escenario. Al final, todos cantaban *el Te Deum*; Dios Padre, la Madre de Dios, el diablo, cada uno con su traje, se unían (Baty, *Le masque et l'encensoir*, 235). Volver al texto.

[9] Como dice Baty (véase n. 7): "Aunque Esquilo y Sófocles no podían prever ni el dogma ni la ética de los Evangelios, actuaron de acuerdo con una estética católica" (319). Véase también el prólogo de M. Brillant, 44ss. Volver al texto.

[10] J. Auger Duvignaud, *L'Acteur* (Gallimard, 1965), 282. Volver al texto.

Parte I

A. Teoría dramática entre estética y lógica

[1] *La Gloria del Señor* I. Volver al texto.

[2] *Apol*. I, 36: cf. *Dial*. 36 y 73-74. También en Filón, *De Mose* III, 188: "Los logia son en parte pronunciados *en el prosopon* de Dios por boca del profeta, en parte revelados como la voluntad de Dios en forma de pregunta y respuesta, y en parte pronunciados en el *prosopon* de Moisés mientras está bajo la influencia del espíritu y "fuera de sí". "Así pues, la misma palabra de Dios se origina en Dios (a través de Moisés), en el diálogo (entre Dios y Moisés) y en Moisés (en Dios). Cf. Epifanio *Haer*. 48, 12: La tarea del exégeta consiste en saber cuáles de las palabras inspiradas por el Espíritu son pronunciadas *por el prosopón* del Padre, cuáles por el del Hijo y cuáles por el del Espíritu (Oehler I/ I, 35). Orígenes dice lo mismo en *Redepenning* (1841), I, 256. Volver al texto.

[1] O. Cullmann, *Vorträge mid Aufsätze* (1966), 414 y ss. Volver al texto.

[2] Sobre el "tiempo" de Jesús: *Gloria del Señor*, vol. 7 (III/2 parte 2), "Nueva Alianza" (1969), 150ss. Volver al texto.

[3] *Nachlass*. Schlechta III, 639-40. Cf. Der Antichrist, 39: "Es falso hasta el absurdo considerar la marca del cristiano como 'fe'; por ejemplo, la fe en la redención por Cristo. Sólo la práctica cristiana, una vida como la que vivió aquel que murió en la Cruz, es cristiana. . . . Este tipo de vida todavía es posible hoy; es más, para ciertas personas es incluso necesario: el cristianismo auténtico y original será posible en todas las épocas. . . . No un creer, sino un hacer" (Schlechta II, 1200). "La bienaventuranza no se promete de la nada, está ligada a condiciones: es la única realidad. . . . El resultado de este estado se proyecta en una nueva práctica, una práctica que corresponde realmente al Evangelio. La 'fe' no es la marca distintiva de los cristianos: el cristiano actúa y se distingue por otro tipo de acción. . . . La vida del Redentor no fue otra cosa que esta práctica". (*Ibid.*, 33; Schlechta 1195.) "Lo que legó a la humanidad fue una práctica: su modo de actuar ante los jueces, esbirros y acusadores, su manera de responder a toda clase de calumnias y burlas, su actitud en la Cruz. . . . Suplica, sufre, ama junto con y en los que le tratan mal". (*Ibid.*, 35; Schlechta 1197.) Volver al texto.

[4] M. Foucault, *L'histoire de la folie a l'âge classique* (1961). Cita la opinión de Hegel (*Enzykl.* §408) de que "la locura revela una profundidad que da a la libertad humana todo su sentido". No manifiesta "la pérdida abstracta de la razón", sino "la contradicción inherente a la razón tal como existe actualmente". De hecho, sin embargo, Foucault tiene en mente algo mucho más radical, algo que tiene más en común con Schopenhauer y Nietzsche: "Sólo en la noche de la locura es posible la luz, y en el instante en que dispersa las sombras, se desvanece junto con ellas. . . . El ser humano. . . recibe una verdad, su propia verdad, que le es ofrecida y arrebatada simultáneamente". De ahí que "*el homo psychologicus* sea descendiente *del homo mente captus*" (549-50). Volver al texto.

[5] Paul Ricoeur, "Structure et Heremeneutique" en *Le conflit des interprétations* (1969), csp. 39, 48 y ss. Volver al texto.

[6] C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (1962), 362-27. Volver al texto.

[7] Roland Barthes, *Mitologías* (1957); *Système de la mode* (1967). Volver al texto.

[8] Toda esta cuestión ha sido analizada a fondo en Heribert Mühlen, *Entsakralisierung: Ein epochales Schlagwort und seine Bedeutung für die Zukunft der christlichen Kirche* (1971). Volver al texto.

[9] Anselm Strauss, *Spiegel und Masken: Die Suche nach Identität* (Teoría 2, Suhrkamp, 1968). Volver al texto.

[10] Peter l. Berger, *Invitación a la sociología* (Garden City, N.Y.: 1963). Volver al texto.

[11] Sobre el desarrollo simultáneo del yo y el descubrimiento de la sociedad, cf. George H. Mead, *Mind, Identity and Society* (Chicago, 1934). Volver al texto.

C. Objeciones

1. Rudolf Kassner

[1] Rudolf Kassner, *Bücher der Erinnerung id* ed. (1945), 96 ss. Sin embargo, además de los retratos admirativos de Mitterwurzer, Duse y Wolters, nótese la caricatura maliciosa, "Der grosse Schauspieler" (241). Véase también "Von der Signatur der Dinge" en *Physiognomik* (1951): El hombre moderno ha perdido el sentido de lo *típico* del mundo antiguo, y también está perdiendo la *institución*, pero (en el mundo postcristiano) ya no puede presentar un rostro personal al mundo, es "el hombre con el rostro desgarrado, partido, abierto, reprimido, herido. . . . ¿Quién, hoy en día, ha conseguido *conservar* su rostro, aparte del actor de teatro o de cine? ¿Y no es por eso por lo que tanta gente sólo actúa, es decir, interpreta un papel hasta que se cae, totalmente agotada? Porque han tenido que esforzarse en exceso, han tenido que gritar y vociferar, venderse, infravalorarse y sobrevalorarse. Me parece que todas las instituciones eran encubierta y profundamente hostiles al actor. Sólo el actor podía beneficiarse del declive y la caída de la mayoría de las instituciones" (42). El hombre "ha perdido su identidad; ahora es puramente provisional, válido 'hasta nuevo aviso', interiormente un actor, un diletante" (40). Volver al texto.

[2] Rudolf Kassner, *Geburt Christi* (1951), 20-38. Volver al texto.

[3] *Ibídem*, 36. Cf. "Der Gottmensch und die Weltseele" en el volumen del mismo nombre (*Drei nachgelassene Essays* [1960], 83-129). Volver al texto.

[4] "Soy católico y fui educado como católico" (*Transfiguración* [1946],

36). En Kassner el concepto "transfiguración" ocupa el lugar de la trascendencia idealista. Volver al texto.

[5] Rudolf Kassner, *Geburt Christi*, 68. Volver al texto.

[6] Kassner, *Die Nacht des ungeborgenen Lebens* (1950), 227-28. Volver al texto.

[7] "Dios ha creado al hombre, y el hombre ha creado a Dios. El hombre-Dios es el centro de este círculo. Sin él se habría convertido en un círculo vicioso o se habría mantenido en el nivel de la idolatría" (Kassner, *Umgang der Jahre* [1949], 188). "El Hijo ha roto el círculo, en el que la Divinidad daba vueltas sobre sí misma" (Kassner, *Geburt Christi, 121*). Cf. "Dionysos und Christus" en Kassner, *Die Nacht des ungeborgenen Lebens*, 135 y ss.; "Pilatus" en *Umgang der Jahre*, 86 y ss. Volver al texto.

[8] Kassner, *Geburt Christi*, 57. Volver al texto.

[9] Helmuth Plessner, "Der Mensch im Spiel" en *Das Spiel, Wirklichkeit und Methode* (Freiburger Dies Universitatis), vol. 13 (1966) (Schulz, 1967): 9. Volver al texto.

[10] *Antropología* (Weischedel, 1964), VI, 442. Volver al texto.

2. G. W. F. Hegel

[1] Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, 2ded., 2 vols. (1965), II, 327, 401, 514-15. Las demás obras de Hegel se citan según la primera edición de 1832-40, por volumen y número de página. "El drama debe ser considerado como el estadio más elevado de toda la poesía y del arte, ya que, tanto en la forma como en el contenido, se plasma en la totalidad más completa" (*Asth*. II, 5, 12). Con incomparable precisión Hegel ha condensado en unas pocas páginas de su *Phänomenologie des Geistes* (2:527-61) todo lo esencial de su "Estética" de 1200 páginas. Volver al texto.

[2] "De todas las glorias del mundo antiguo y moderno -y conozco más o menos todo lo que hay de él; es algo que se *debe* y *se puede* conocer- *la Antígona* me parece la obra de arte más consumada y satisfactoria" (*Ästh*. II, 568). Volver al texto.

[3] *Geseh. d. Phil*. 13:137. En cuanto al drama indio, Hegel sólo menciona Sakuntala, de la que tiene una mala opinión (*Asth*. II, 530). No conoce las obras del Noh. Volver al texto.

[4] *Phän. d. Geist*. 2:533 y ss. Volver al texto.

[5] *Phil. d. Gesch*. 9:240. Volver al texto.

[6] *Ästh*. II, 562-63. Volver al texto.

[7] *Phän. d. Geist*. 2:551. Volver al texto.

[8] *Ästh*. II, 565-67. Volver al texto.

[9] *Ibídem*, 566. Volver al texto.

[10] *Gesch. d. Phil*. 13:175. Volver al texto.

[11] "Los dioses están bien dispuestos. . . pues son naturalezas espirituales; pero *fatum* es lo que carece de espíritu, es poder abstracto, necesidad, aflicción porque carece de espíritu" (*Fil. d. Gesch*. 9:249). Volver al texto.

[12] *Ästh*. II, 517. Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 548. Volver al texto.

[14] *Phän. d. Geist*. 558. Volver al texto.

[15] *Ibídem*, 561. Cf.: "Lo cómico requiere. . la infinita alegría y confianza que provienen de estar por encima de la propia contradicción y no amargado e infeliz; requiere la dulce satisfacción de una subjetividad que, porque está segura de sí misma, puede aceptar la disolución de sus planes y proyectos" (*Ästh*. II, 552s.). "Así, el verdadero actor cómico (de Aristófanes*) se* encuentra cómico a *sí mismo*" (II, 570); -no sólo es cómico para el público, como en Molière (II, 583). "Todo el tenor. . es la confianza inquebrantable que todas estas figuras tienen en sí mismas, cuanto más incapaces se muestran de llevar a cabo lo que emprenden" (II, 572). Volver al texto.

[16]. II, 569. Volver al texto.

[17]. I, 561. Volver al texto.

[18]. II, 547. Volver al texto.

[19]. I, 527. Volver al texto.

[20] *Ästh*. I, 585. Volver al texto.

[21] El desmoronamiento (en la época moderna) de las dos partes "cuya completa identidad arroja el auténtico concepto de arte" produce "el colapso y la disolución del arte mismo" (*Ästh*. I, 551). "Nuestra época no puede producir un Homero, un Sófocles, un Dante, un Ariosto o un Shakespeare. Lo que se ha cantado tan grandiosamente y se ha pronunciado tan creativamente, *ya se ha dicho*. Esos temas, esos modos de ver el mundo ya están agotados. Sólo el presente es fresco; todo lo demás es pálido y sin sangre" (*Ästh*. I, 581). Critica duramente a Schiller, quien, en su "Die Gotter Griechenlands", había mirado hacia atrás con nostalgia y responsabilizado al cristianismo del hundimiento de la belleza griega; en todo caso, el cristianismo no puede ser el culpable: "En el cristianismo no se puede celebrar a un Dios envuelto en soledad, ni siquiera se le puede concebir como separado y aislado de un mundo que ya no tiene

dioses. . . porque Dios es inmanente precisamente *en* esa libertad espiritual, esa reconciliación que trae el espíritu; visto desde este ángulo, el famoso verso de Schiller, 'Cuando los dioses eran más humanos / los hombres eran más divinos' es totalmente falso". Más bien, es *una* característica del desarrollo cristiano, la Ilustración, la culpable: aquí "el pensamiento, la razón, ha suprimido el elemento mismo que el arte necesita, es decir, la aparición genuina de Dios en la forma del hombre". *Esto* explica por qué "Dios es incognoscible" y cómo "al hombre se le exige la mayor renuncia posible, a saber, la de no saber nada de Dios, la de no comprenderlo" (*Ästh.* I, 487-89). Volver al texto.

[22] La "historia de la filosofía" sólo indica indirectamente esta transición en relación con Sócrates (14:4.5 y ss.); lo que es aún más extraño, allí donde trata en detalle la filosofía del estado de Platón - "El estado es la forma concreta del espíritu"- ni siquiera menciona el destierro de los poetas de *la polis* (14:269-97). Volver al texto.

[23] *Fil. d. Relig.* 12:135. Volver al texto.

[24] *Ibídem*, 141. Volver al texto.

[25] *Ibídem*, 143. Volver al texto.

[26] Esp. *Phän. d. Geist.* 2:561f. Volver al texto.

[27] *Ästh.* I, 515. "El principio griego era antropomorfista, pero sólo superficialmente; no suficientemente antropormorfista, por así decirlo. El antropomorfismo cristiano es el más elevado, pues ha tomado conciencia de que lo humano determina el contenido de lo divino" (*Phil. d. Gesch.* 9:331). Volver al texto.

[28] *Phil. d. Gesch.* 9:258-59. Volver al texto.

[29] *Fil. d. Relig.* 12:246-51. Volver al texto.

[30] *Ästh.* I, 568. Volver al texto.

[31] *Ibídem*, 577. Volver al texto.

[32] *Ibídem*, 486; cf. 507. Volver al texto.

[33] *Ibídem*, 512. Volver al texto.

[34] *Ibídem*, 519. Volver al texto.

[35] *Ibídem*,514. Volver al texto.

[36] *Ibídem*, 581. La historia de la vida, muerte y resurrección de Jesús tiene "el poder de presentar a la conciencia una *historia universalmente válida* que se repite en cada conciencia individual" (517). Sobre la religión como "imagen", véase 11:79 y ss. Volver al texto.

[37] Una vez que el hombre ha alcanzado su meta de unión con Dios, "se ha convertido en un espíritu libre e infinito. Pero esto sólo es posible en la medida en que esa unidad (de Dios y el hombre) es la

realidad primera, el fundamento eterno de la propia naturaleza humana y divina" (*Ästh.* I, 514). Volver al texto.

[38] *Phil. cl. Relig.* 12:287. Volver al texto.

[39] *Ästh.* I, 530. Volver al texto.

[40] *Ibídem*, 513. Volver al texto.

[41] *Ibídem*, 530. Volver al texto.

[42] *Fil. d. Relig.* 12:242. Volver al texto.

[43] *Ästh.* I, 544. Volver al texto.

[44] *Ibídem*, I, 549-61. Volver al texto.

[45] *Ibídem*, II, 576. Volver al texto.

[46] *Ibídem*, 559. Volver al texto.

[47] *Phän. d. Geist.* 2:554; *Ästh.* II, 575, 581. Volver al texto.

[48] *Ästh.* I, 570. Volver al texto.

[49] *Ästh.* I, 551, 570-71; II, 557, 584. Volver al texto.

[50] *Ästh.* I, 571. Volver al texto.

[51] *Ibídem*, 579. Volver al texto.

[52] *Ibídem*, 574. Hegel deduce esto -polémica y unilateralmente- de Fichte (I, 71s.). Sobre la distinción entre humor e ironía véase I, 75. Volver al texto.

[53] *Ibídem*, II, 582, 546s; una "especie intermedia", 556. Volver al texto.

[54] *Ibídem*, 555. Volver al texto.

[55] *Ibid.* Volver al texto.

[56] *Ibídem*, 556. Volver al texto.

[57] Es bien sabido con qué determinación Karl Lowith, en su *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 2ª ed. (1953), se opuso a tales intentos de englobar el cristianismo dentro de un sistema. Sobre Hegel, 55-61. Sobre los objetivos básicos de Lowith, cf. Jurgen Habermans, *Philosophisch-politische Probleme* (Bibl. Suhrkamp, 1971), 116ss. Volver al texto.

[58] Para Hegel, la Resurrección de Jesús es idéntica a la venida del Espíritu a la comunidad (*Phil. d. Relig.* 12:257ss.). "El punto de inflexión real en esta vida de Dios se produce cuando, en la Pasión, prescinde de su existencia individual como *este hombre particular*" (*Ästh.* I, 517), es decir, la Resurrección no se ve en términos personales como en el Nuevo Testamento. Volver al texto.

[59] Sobre los orígenes de la estética dramática de Hegel cf. Wolfgang Schlunk, *Hegels Theorie des Dramas* (Diss. Tübingen, 1936), 9-23. Volver al texto.

[60] "Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts"

(1802/3) I, 386. Volver al texto.

[61] *Ästh.* II, 538. Volver al texto.

[62] Por supuesto, esto no justifica la imitación del coro griego como en *Die Braut von Messina*, y Hegel tenía razón al rechazarla (*Ästh.* II, 563). Pero *El asesinato en la catedral* de Eliot requeriría un examen especial. Volver al texto.

[63] En el sentido utilizado por Adrienne von Speyr. Volver al texto.

[64] A. Schone "Figurale Gestaltung: Andreas Gryphius" en *Säkularisation als sprachbildende Kraft* (Gotinga, 1958). Volver al texto.

[65] *Biblical Drama in England* (Londres, 1968), 69 y ss. Volver al texto.

[66] *Herrlichkeit* III/1, 980-83. Volver al texto.

3. ¿La muerte del teatro?

[1] George Steiner, *La muerte de la tragedia* (Nueva York, 1961). Volver al texto.

[2] A. Pushkin, *Ensayos y diarios*. Volver al texto.

[3] Hegel, "Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts" (1802/3) I, 387-88. Volver al texto.

[4] "Der Geist des Christentums und sein Schicksal" (1798/9) en *Hegels theologische Jugendschriften*, ed. H. Nohl (1907), 282-83 n.a. Volver al texto.

[5] Peter Szondi, "Zu Hegels Bestimmung des Tragischen" en *Versuche überdas Tragische* 2d ed. (Frankfurt: Insel, 1964), 20-29. Volver al texto.

[6] (Berlín, 1938), X, 3, 533 (cd. Bassenge [1965], II, 551/2). Volver al texto.

[7] "El cristianismo es una cosmovisión antitrágica. . . . El cristianismo ofrece al hombre la certeza de una seguridad y un descanso futuros en Dios" (Steiner, *La muerte de la tragedia*, 273). Karl Jaspers se expresa de forma similar: "Todas las experiencias básicas del hombre dejan de ser trágicas una vez que son cristianas. La culpa se convierte en *felix culpa*. . . . Cristo puede ser el símbolo más profundo del fracaso en el mundo, y sin embargo no es trágico, puesto que perece en el acto de conocer, realizar y perfeccionar. . . . No existe, pues, una verdadera tragedia cristiana" (*Von der Wahrheit* [München: Piper, 1947], 925). Por supuesto, esto no tiene en cuenta dos cosas: en primer lugar, que Cristo muere abandonado por Dios (es decir, *sin* "conocer"), y que el futuro del hombre, que depende de cómo será juzgada su vida, permanece en la duda. Volver al texto.

[8] "Zur Ästhetik der Dichtkunst" en *Die Welt als Wille und Vorstellung: Ergänzungen*, cap. 37 (*Werke*, Insel, s.f.), II, 1206. Volver al texto.

[9] *Die Welt ah Wille und Vorstellung* III (*Werke* I), 340-41. Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 343; cf. "Parega" II cap. XIX, §227 *(Werke* V), 480s. Schopenhauer clasifica la tragedia cristiana más arriba (por ser una "alegre despedida del mundo") que la tragedia antigua (II, 1207), siempre que no "pretenda ser poéticamente justa. . . como una visión del mundo cruelmente optimista, protestante-racionalista o -incluso podría decirse- judía" (I, 341). Volver al texto.

[11] Sobre el acercamiento entre cristianismo y tragedia, véase H. Weinstock, *Die Tragödie des Humanismus: Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild* (Heidelberg, 1953). También J. Sellmair, *Der Mensch in der Tragik* (Múnich, 1941); J. Bernhart "Der Mensch in der tragischen Welt" en *De Profunda* (Múnich, 1952) y toda la obra de Reinhold Schneider y t. s. Eliot. Volver al texto.

[12] Schopenhauer, "Zur Ästhetik der Dichtkunst", *Werke* II, 1211. Volver al texto.

[13] A. Lesky, "Zum Problem des Tragischen" en *Gymnasium Helveticum* 7 (enero, 1953): 4. Volver al texto.

[14] G. Steiner, *La muerte de la tragedia*. Volver al texto.

[15] Claude-Edmonde Magny en *L'Age du roman américain* (París, Seuil). Volver al texto.

[16] "Requiem pour une Nonne" (Réquiem por una monja) en *Théâtre, récits, Nouvelles* (Pléiade, 1962), 823-920. Volver al texto.

[17] De una entrevista, citada por Rolf Michaelis, *García Lorca* (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters vol. 60, 1969), 79. Volver al texto.

[18] Peter Brook, *Der here Raum: Möglichkeiten des heutigen Theaters* (Hamburgo: Hoffman und Campe, 1970), 55. Volver al texto.

[19] *Ibídem*, 74. Volver al texto.

[20] *Ibídem*, 27. Volver al texto.

[21] Auguste Comte, *Système de politique positive* (1851-) I, 286 ss; *Cours de philosophie positive* (1830) VI, 833; V, 124. En Eichendorff, *Dichter und ihre Gesellen* (Insel, 1941), II, 476 ss., Lothario dice: "Los poetas simplemente no deben ceder, deben matar de hambre a los teatros de la poesía; deben dejarlos morir poco a poco de su propia miseria y aburrimiento, mientras, con frescura e impudor, dramatizan ellos mismos el mundo." Volver al texto.

[22] A Lassalle, Manchester, 18 de mayo de 1859. Sobre toda esta

cuestión: Ludwig Marcuse, "Die marxistische Auslegung des Tragischen", en *Monatshefte für dt. Utiterricht, dt. Sprache und Literatur* (1954): 214-48. Citado en la reimpresión en: *Tragik und Tragödie* ed. V. Sanders, *Wege der Forschung* CVIII (1971): 99-108. Volver al texto.

[23] Michail Lifschitz, *Karl Marx und di Ästhetik* Fundus-Bücher 3 (Dresde: Verlag der Kunst, 1960), 11. Volver al texto.

[24] Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (Zúrich, 1955), 47s. Volver al texto.

[25] G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (Múnich, 1956), 217. Volver al texto.

[26] G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, 260. Volver al texto.

[27] W. H. Sokel, *Brecht gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik* (1962), citado en V. Sanders, *Tragik und Komödie*, 390. "El drama bolchevique más importante, aunque no el único", según Herbert Lüthy, "Vom armen Bert Brecht" en *Der Monat* 44 (mayo de 1952): 127. Del mismo modo, Reinhold Grimm, "Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie", en *Zeitschrift für dt. Philologie* 78 (1959): 394-24 (citado en Sanders, *Tragik und Komodie*, 237-78.) Volver al texto.

[28] R. Grimm en *Tragik und Komödie*, Sanders, ed., 266, de W. Herzog, *Menschen, denen ich begegnete* (Berna y Munich, 1959), 30. Sobre todo este tema, véase mi ensayo "Bert Brecht" en *Skizzen zur Theologie* III, *Spiritus Creator* (1967), 376-81. Volver al texto.

[29] Ernst Schumacher, en *Die dramatischen Vermche Bert oh Brechts 1918-1933* (Berlín, 1955), 320, habla de "teología moral cristiana secularizada" en relación con esta obra didáctica. Volver al texto.

[30] Desde este punto de vista, no sólo la situación del joven camarada es irremediablemente trágica, sino también la de los demás implicados, ya que, en obediencia al programa, tienen que negar su propio compañerismo e íntima solidaridad con él. Se convierten así en fatídicos prototipos de esa inhumanidad que aniquila a los seres humanos en nombre de un programa. Volver al texto.

[31] W. H. Sokel en *Tragik und Komödie*, Sanders, ed., 394. Volver al texto.

[32] *Essenz- und Existenzphilosophie* (1939), reimpreso en *Analogia Entis*, ed. completa (1962), esp. 231-46. Volver al texto.

[33] 2 vols. (Einsiedeln, 1971). Volver al texto.

D. La Iglesia y el teatro

1. Crítica del teatro en el mundo antiguo y en el cristianismo

[1] *Nomoi* VII, 817b. Volver al texto.

[2] Hermann Reich, *Der Mimus* (Berlín, 1903), I, 1-2. Volver al texto.

[3] "Las visitas frecuentes al teatro son innecesarias. Pero si por casualidad estás allí, no muestres un interés particular por nadie más que por ti mismo. En otras palabras, deja que todo ocurra como tenga que ocurrir; alégrate por el triunfo del vencedor, sea quien sea. De este modo no te verás afectado. Evita por completo dar gritos de aplauso o palmadas, o emocionarte. Y cuando todo haya terminado, no hables mucho de ello", Epicteto, *Enchir*. 33. Volver al texto.

[4] Textos en U. F. Staudlin, *Geschichte der Vorstellung von der Sittlichkeit des Schauspiels* (Gotinga, 1823). Volver al texto.

[5] *Politeia* 379cff. Volver al texto.

[6] *Ibídem*, 602b. Volver al texto.

[7] *Nomoi* 655d. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 803d. Volver al texto.

[9] La acusación contra los poetas (y oradores sofistas) en "Ion" y "Gorgias" era que eran diletantes carentes de conocimientos "técnicos". Volver al texto.

[10] Así pues, para Platón la ambigüedad reside tanto en la oscuridad del concepto mítico de Dios como en la del poeta. En esta medida su "inspiración" es incompatible con una actitud ético-práctica y conduce en última instancia a las doctrinas catastróficas de la pura política del poder (*Potiteia* 1-2). Véase Hermann Gunder, "Zum Spiel bei Platon", en *Beispiele, Festschrift für Bugen Fink zum 60. Geburtstag (Den Haag, Alemania). Geburtstag* (La Haya, 1965), 188-221. Volver al texto.

[11] *Nomoi* 653d-54a. Volver al texto.

[12] *Politeia* 362a; cf. 612c. Volver al texto.

[13] De la época romana nos han llegado los títulos de algunos dramas, como *Aemilio*, de Pacuvio; *Bruto* y *Decio*, de Atcio; y *Marcelo*, de Diomedes. Volver al texto.

[14] Como es bien sabido, Odo Casel vio el misterio cultual cristiano (*Das christliche Kultmysterium* [1932]; 4ª ed. exp. [1960], citada aquí) en términos del *eidos* de los antiguos misterios, de los que formaba la única y trascendente "corona divina" (77). En el *eidos* común a ambos, las acciones divinas (*dromena*) priman sobre la palabra (*legomena*). Sin embargo, ambos son también contemplación de misterios en las "cosas mostradas" (*deiknumena*) (81); en ambos, el destino del dios (en el que, tal vez, sufre o es despedazado y posteriormente curado o

recompuesto) se hace presente, real pero misteriosamente, y este destino es compartido (tal vez a través de una comida) por los iniciados. Al igual que, en el drama del mundo antiguo, "los dioses, que estaban presentes, eran los verdaderos actores" (190), "nosotros, como miembros de Cristo, debemos hacer los gestos del Señor. Debemos ser compañeros de escena, compañeros con Él en el *mysterium*" (189). En 1918, R. Guardini ya había anticipado algo de las ideas de Casel: cf. su *Espíritu de la Liturgia*. Volver al texto.

15 El lado sacerdotal y oficial de la Iglesia, como tal, sólo puede representarse indirectamente en el escenario, en la vida de una persona que se "identifica" con su misión oficial (el Becket de Eliot, los papas de Claudel y Reinhold Schneider, *Der Nachfolger* de Raffalt). El teatro barroco tenía buenas razones para ser reacio a presentar al sacerdote como un héroe junto al rey trágico y el mártir. El hiato entre oficio y persona sigue siendo uno de los blancos predilectos de la comedia, desde las farsas bajomedievales hasta Shaw, Anouilh, etc. Volver al texto.

2. El conflicto sin resolver

1 "Dios ha ordenado que nuestro trato con el Espíritu Santo sea en paz y mansedumbre: no debemos incomodarlo con ira y furor, enojo y vejación (cf. Ef 4,30), ya que por naturaleza es dulce y sensible. . . . Todos los juegos, en cambio, despiertan emociones fuertes". Un hombre mayor y asentado puede disfrutar decentemente de una obra de teatro, "pero ni siquiera su espíritu es inamovible; ni siquiera él carece de pasión oculta en su alma" (Tertuliano, *De sped*. 15). Cf. P. Wolf, *Die Stellung der Christen zu den Schauspielen nach Tertullians Schrift De spectaculis* (Diss. Leipzig, Viena, 1897); A. Biglmair, *Die Beteiligung der Christen am öffentlichen Lehen in vorconstantinischer Zeit* (Munich, 1902). Véanse pasajes similares: Tatiano, *Or*. 22-24; Teófilo, *Ad Autolyc*. 3, 15; Minucio Félix, *Oct*. 37, 11ss. Sobre el presente tema véase: U. F. Staudlin, *Geshichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels* (Gottingen, 1823); K. Hefele, *Beiträge zur Kirchengeschichte* (1964), I, 28ss; Eriau, "Pourquoi les Pères de l'Église ont condamné le théâtre de leur temps" en *Rev. des Fac. cath. de l'Ouest* (1913/14) (París, Champion, 1914). Joh. Stelzenberger, *Die Beziehungen der früchristlichen Sittenlehre zur Ethik der Stoa* (Munich, 1933), 448ss. Volver al texto.

2 Tertuliano, *De spect*. 16. Volver al texto.

[3] *Ibídem*. Volver al texto.

[4] *Ibídem*, 12. Volver al texto.

[5] *Ibídem*, 23. Hasta la época medieval la liturgia de la Misa se representa como el verdadero drama cristiano: "Tragicus noster pugnam Christi populo christiano in theatro ecclesiae gentibus suis preasentat cique victoriam redemptionis inculcat" (Honorio de Autun, *Gemma Animae* I, c. 83 [PL 172, 570]). Volver al texto.

[6] *De sped*. 30. Volver al texto.

[7] *Ibídem*, 22. Sobre la "infamia" de los jugadores en el derecho romano (precristiano y postcristiano), cf. T. Marezoll, Über *die bürgerliche Ehre* (Giessen, 1824), 212 y ss. Volver al texto.

[8] *De spectaculis* CSEL (Cipriano) III, 3 Hartel, 3-13. Volver al texto.

[9] Nº 9. Volver al texto.

[10] Nº 10. "Condigna fidei spectacula": los milagros del Antiguo y del Nuevo Testamento. "Hoc est spectaculum quod videtur etiam luminibus amissis". Cf. Tertuliano: "spectacula christianorum sancta, perpetua, gratuita" (*De spect*. 29). Volver al texto.

[11] *Protreptikos* X, no (BVK Stahlin I, 185). Volver al texto.

[12] *Gastmahl* VIII, 1-3. Volver al texto.

[13] *Paedagog*. Ill, 11. Volver al texto.

[14] *De gratia ad Donat*. 8 (PL 4, 207 ss.); numerosos paralelos en las notas. Volver al texto.

[15] *Ad Eucracium*, ep. 61 (PL 4, 360 ss.). Volver al texto.

[16] *Div. Inst, lib* VI, c. 20 (PL 6, 705 ss.; cf. 1074 ss.). Volver al texto.

[17] *Adv. gentes* I, 35 (PL 5, 1071 ss.). Volver al texto.

[18] *En Sal 102*, c. 13 (PL 38, 1327). Volver al texto.

[19] *De fide et operibus* c. 18 (PL 40, 219). Volver al texto.

[20] *En Joan. tr*. 100, c. 16 (PL 35, 1891). Volver al texto.

[21] *De vera religione* 98 (PL 34, 165). Cf. el célebre cap. 2 del libro tercero de las *Confesiones*, donde se refiere al carácter ilusorio de la implicación del espectador: compasión que se complace en sí misma pero que no debe llegar hasta el sufrimiento real. Aquí, la visión básica de Platón se ve confirmada por una experiencia vital personal que, al tiempo que estrecha esa visión (pues Agustín no está hablando de la tragedia antigua), también la profundiza (en la nueva conciencia cristiana de la vida). Volver al texto.

[22] *Sermo* 14, c. 3 y 17 c. 7 (Denis; Morin 57s; 87s). Volver al texto.

[23] *Can. 62*. Volver al texto.

[24] *Can*. 4. Volver al texto.

[25] VIII, 32, 9 (Funk I, 534). Volver al texto.

[26] *Can*. 35. Volver al texto.

[27] *Can*. 88. Volver al texto.

[28] H. Reich, *Der Mimus* I/1 (1903), 80-109. Volver al texto.

[29] Además de Genesio, que se convierte mientras representa una escena bautismal y él mismo se convierte en mártir, hay varios paralelos: Reich, *Der Mimus*, 97, esp. 159. Volver al texto.

[30] *De spect*. 27. Volver al texto.

[31] Sec H. Reich para los textos. Gregorio se refiere a la sentencia de Pablo: "Nos hemos convertido en un nuevo espectáculo, no para ángeles y hombres como Pablo, el más noble de los atletas, sino prácticamente para todo el populus, continuamente, en todas partes, en la plaza del mercado y en las borracheras. . e incluso hemos llegado al escenario. . y somos el hazmerreír de los más desvergonzados. Nada es tan divertido de oír y ver como el papel de un sacerdote en una comedia" (*2ª Oración*, 84 [PG 35, 489B]). Volver al texto.

[32] Numerosos textos en Reich, *Der Mimus*, 99-130. Volver al texto.

[33] *Cod. Teodos*. XV, tit. 5, 5. Volver al texto.

[34] *Ibídem*, XV, tit. 6, 2. Volver al texto.

[35] *Ibídem*, XV, tit. 7, 1. Volver al texto.

[36] Cabe señalar, por cierto, que lo mismo se aplicaba a la *danza*. El exhaustivo estudio de Carol Andresen, "Altchristliche Kritik am Tanz: ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte" en *ZKG* (1961), 217-62, muestra que en la época postconstantiniana la danza era una de esas *adiaphora* ("cosas ni buenas ni malas") en torno a las cuales "tienden a cristalizar los modos de vida paganos" (226). También estaba la conexión con el judaísmo, que en todo momento había sido decididamente dado a la danza y había "cultivado la danza tanto en su forma sacra como forma de arte y como cultura popular" (231). La danza cultual pagana pervive en las religiones mistéricas; los gnósticos "Hechos de Juan" (§87-105) presentan a Jesús antes de su arresto como el líder del coro, con los discípulos danzando a su alrededor y cantando un estribillo "Amén" en respuesta a su alabanza al Padre: aquí se ha asumido la danza cultual de la antigüedad tardía. La Iglesia se opone a este tipo de asimilación con numerosas prohibiciones sinodales (229, n. 34). Los Padres de la Iglesia predican contra las danzas folclóricas en los funerales (de origen etrusco), así como contra las danzas nupciales, a menudo desenfrenadas, e intentan sustituir las primeras por celebraciones litúrgicas. Por último, el siempre popular ballet, que, en forma de pantomima, había tomado en

gran medida el relevo del drama hablado, fue condenado en los mismos términos que este último. Los bailarines profesionales no tienen más derechos que los actores. Volver al texto.

[37] *Les Caractères*, cap. 14. Volver al texto.

[38] P. Browe, "Die kirchliche Stellung der Schauspieler im Mittelalter", en *Archiv für Kulturgeschichte* 18 (1928): 246-57. Browe muestra entre otras cosas que, a pesar del precedente de los antiguos concilios, en la Edad Media los actores no eran considerados excomulgados en sentido estricto. Pero, al igual que las prostitutas, se les consideraba pecadores públicos. Volver al texto.

[39] *S. Th.* 11a IIae, q 168, a 3. El artículo precedente trata de la necesidad del recreo, la diversión y el humor, y de la medida adecuada que debe observarse. Y puesto que "la diversión es indispensable para llevar una vida humana", y se puede prever un "*officium*" especial para ella, "el oficio desempeñado *por los juglares*, encaminado a llevar alegría [*solatium*] al hombre, no es inadmisible en sí mismo, ni están en estado de pecado siempre que guarden el debido equilibrio en su desempeño." En consecuencia, uno puede darles limosna sin incurrir en pecado. De hecho, al hacerlo, se les está pagando el salario que les corresponde. Tomás restringe las palabras de Agustín a aquellos cuyo entretenimiento es "impermisible". En IIa IIae q 87, a 2 ad 2, el sustantivo *histrionatus* (junto a *meretricium*) debe significar "procurar"; cf. Du Cange y las referencias en Urbain-Levesque (nota 51 infra), 235, nota. Por supuesto, el hecho de que se utilice la misma palabra es muy revelador. Volver al texto.

[40] M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player: A Study of Actor and Society in Shakespeare's England* (Chatto and Windus: Londres, 1962); Russel Fraser, *The War against Poetry* (Princeton University Press: Nueva Jersey, 1970), con una amplísima bibliografía inglesa; Thornton S. Graves, "Notes on Puritanism and the Stage", en *Studies in Philology* (Universidad de Carolina del Norte), 18 (enero, 1921): 141-69. Volver al texto.

[41] Elbert Thompson, *The Controversy between Puritans and Stage* (Nueva York, 1903); C. Cullen, *Puritanism and the Stage* (Royal Philos. Soc. of Glasgow, 1911/12), XLIII, 153-81; Wilson, *Cambridge History of English Literature* (1910), VII, cap. 14; William Haller, The Rise *of Puritanism* (1938; Nueva York, 1951); P. Collison, The Elizabethan Puritan Movement (Berkeley y Los Ángeles, 1967). 14; William Haller, *The Rise of Puritanism* (1938; Nueva York, 1957); P. Collison, *The Elizabethan Puritan Movement* (Berkeley y Los Ángeles, 1967). Volver al

texto.

[42] Russel Fraser (*The War Against Poetry*) divide las objeciones al teatro de la siguiente manera: *filosóficas*: el drama es un engaño, el arte de la ilusión, rechazado tanto por los platónicos como por los calvinistas y puritanos del Renacimiento posterior; una *pérdida de tiempo*: las obras se representaban por la tarde, lo que alejaba a la gente de su trabajo; *económico*: los actores, que ejercían un oficio que no se consideraba serio, ganaban más que los trabajadores pertenecientes a un gremio; la colecta que se hacía antes y después de la representación se consideraba mendicidad; *religioso*: todo el peso de la tradición antiteatral de la Iglesia. Volver al texto.

[43] Ernst Hövel, *Der Kampf der Geistlichkeitgegen das Theater im 17. Jahrhundert. Jahrhundert* (Diss. Münster, 1912). Volver al texto.

[44] *Ibídem*, 101. Volver al texto.

[45] "Se acercaba la hora de la representación cuando de repente llegó la decepcionante noticia de que el nuevo párroco. . había hecho prohibir la obra" (bk. 3, cap. 1). "El clero se puso atento cuando se enteró de que el papel de Daniel, el cuarto de los personajes principales (en la tragedia *Belsazar* de Wilhelm) iba a ser interpretado por un actor ambulante. Tomaron cartas en el asunto y, en ausencia del primer magistrado, se ordenó a Madame de Retti que no representara la obra" (bk. 3, cap. 13). Volver al texto.

[46] Moses Barrer, *The Stage Controversy in Trance from Comeille to Rousseau* (Nueva York, 1933). Volver al texto.

[47] Paul Emard, *Le Tartuffe, sa vie, sott milieu* (París: Libr. Droz). Volver al texto.

[48] Albert Reyval, *L'Église, la comédie et les comédiens* (París: Spes, 1953), 83. Cf. las mordaces observaciones de Voltaire sobre el hecho de que se negara sepultura a la actriz Adrienne Lecouvreur: *Cándido*, cap. 22. Volver al texto.

[49] Reyval, *L'Église, la comédie et les comédiens*, 98s. Volver al texto.

[50] *Ibídem*, 100s. Volver al texto.

[51] Urbain-Levesque, *L'Église et le Théâtre. Bossuet, Maximes et refléxions sur la comédie, précédées d'une introduction historique et accompagnées de documents contemporains et de notes critiques* (París: Grasset, 1930). Para comprender la actitud de Bossuet es indispensable leer lo que dice el Teatino P. Caffaro (67 ss.) y la autodefensa de Bossuet (143 ss.), aunque esto no excusa en absoluto la dureza del Obispo. Volver al texto.

[52] Bossuet lo resume así (en Urbain-Levesque, *L'Église et le Théâtre*,

cap. 11): "En materia ritual las decisiones son claras, la práctica es constante. A los actores se les niegan los sacramentos, en vida y en muerte, a menos que renuncien a su oficio. Se les pasa por alto en la santa mesa como pecadores públicos, y se les excluye de las santas consagraciones por ser personas deshonrosas; y con infalible coherencia se les niega la sepultura eclesiástica." Hasta qué punto esta práctica se llevó siempre a cabo es otra cuestión.

El clero siguió teniendo prohibida la asistencia al teatro durante mucho tiempo. En los Estatutos sinodales de la archidiócesis de París (1902), cap. I, art. 4, se prohíbe al clero asistir al teatro. 4, art. 224, leemos: "Bajo pena de suspensión, prohibimos a todos los sacerdotes y eclesiásticos ordenados asistir a representaciones en teatros públicos, óperas, bailes, cafés-caberets y, en general, a cualquier función profana en la que la presencia de un clérigo pueda dar lugar a escándalo. Consideramos impropio de la dignidad y de la reserva de un clérigo mostrarse en el circo, en los conciertos públicos y en las diversiones populares". El Código de Derecho Canónico de 1917 (§140) todavía decía: "Spectaculis, choreis et pompis quae eos dedecent, vel quibus clericos interesse scandalo sit, praesertim in publicis theatris, ne intersint". Volver al texto.

53 "Nos cérémonies (de la semaine sainte) sont le plus grand des spectacles et des drames" (Maurice Blondel, *Cahiers Intimes 1883-94* [Cerf, 1961], 200; 20 de abril de 1889). "Todo nuestro calendario eclesiástico está concebido para familiarizar al pueblo, mediante representaciones y celebraciones dramáticas y simbólicas, con los pocos cestos de fragmentos que la historia sagrada ha recogido para nosotros, relativos a ese Héroe que bajó del cielo a la tierra y ascendió de nuevo, el Padre eterno y Príncipe de la Paz. Estas cosas se hacen como recuerdo de Él y como signo de contradicción: Él permite esta contradicción contra sí mismo para que no nos cansemos y dejemos de tener el valor de realizar las 'obras' apropiadas a nuestro seguimiento de Él" (J. G. Hamann, *Konxompax*, Nadler III, 222). Volver al texto.

54 Sobre las diversas formas de tal expansión véase U. Bomm, "Tropus" en LThK/2 10:375s. (con bibliografía). Volver al texto.

55 En 1244, Robert Grosseteste, canciller de Oxford y obispo de Lincoln, intentó prohibir a su archidiácono y al clero que asistieran a tales representaciones. Anteriormente, Gerhoh von Reichersberg habló de monjes que ya no comían en el refectorio a menos que se representara allí alguna obra (In Ps 132; PL 194, 890). Según él, los actores de la *obra del Anticristo* están haciendo el trabajo de este

último, para inmenso escándalo de la Iglesia (*De Investigatione Antichristi*, tomo I, cV, "De spectaculis theatricis in ecclesia Dei exhibitis", ed. Scheibelberger, [ed. en español: "De los espectáculos teatrales en la Iglesia de Cristo". Scheibelberger, [Lincii, 1875], 25 ss.). Más ejemplos en Hardin Craig, *English Religious Drama of the Middle Ages* (Oxford, 1955), 88-93. Volver al texto.

[56] Es posible que las Cruzadas introdujeran en Occidente el conocimiento de las representaciones bizantinas de la Pasión, que ya existían en el siglo IX, favoreciendo así el desarrollo del drama religioso. *El Christos Paschon*, anteriormente atribuido a Gregorio Nacianceno (véase la nueva edición de A. Tuillier en *Sources chrétiennes* 149 [1969], que intenta reatribuirlo a Gregorio), depende en términos de estilo literario de la tragedia del mundo antiguo. Así, la dolorosa María refleja a Hécuba y Andrómaca; sus lamentaciones *son un cento* de Eurípides con préstamos de Esquilo y Licofrón. También en Oriente es posible que el drama religioso se desarrollara a partir del himno litúrgico: M. Carpenter, "Romans and the Mystery Play of the East" (1936) Univ. de Missouri, Colección. Volver al texto.

[57] Esto ha sido sistematizado pedantemente por Michel Foucault *Wahnsinn und Gesellschaft: Bine Geschichte des Wahns im Zeitaherder Vernunft* (Suhrkamp, 1969). Una escabrosa imagen de la *Fiesta de los Locos* en las iglesias la ofrece una Petición de la Facultad de Teología de París solicitando su abolición (PL 207, 1171). Volver al texto.

[58] Urbain-Levesque, *L'Église et le Théâtre*, 278. Volver al texto.

[59] P. de Parviller, "Vers la Réconciliation de l'Église et du Théâtre", *Etudes* (20 de enero de 1931). A.-M. Carré, *L'Église s'est-elle réconciliée avec le théâtre? De Molière à Jouvet* (Cerf, 1956). Volver al texto.

[60] E. Gilson se pregunta por qué la escolástica, que después de todo se basaba sustancialmente en la filosofía griega, no se apresuró a promover el teatro griego como forma cristiana. De hecho, como demuestra Gilson, las figuras humanas que se ven en los grandes escenarios de los siglos XVI y XVII son definitivamente del molde clásico. La respuesta es que Aristóteles sólo legó a la posteridad una poética teórica; las obras de teatro de las que habla aún no habían sido descubiertas. *Les idées et lei lettres* (Vrin, 1932), 253 y ss. Volver al texto.

(61) Reforma *Corp. Reform.* 19:692. Volver al texto.

[62] *Tischreden* (Charla de sobremesa) (Fördermann und Bindseil, 1848), 4:593. Volver al texto.

[63] Cf. Bossuet de nuevo, en sus máximas teatrales (en Urbain-

Levesque, *L'Église et le Théâtre*, cap. 15): "Es un error acusar a la tragedia antigua (de frivolidad); lo que nos ha llegado de los paganos de la antigüedad -y me sonrojo de vergüenza por mis hermanos cristianos- está tan por encima de nosotros en seriedad y sabiduría que nuestro escenario no podría soportar tal simplicidad". Excluimos, por el momento, las pocas obras maestras aisladas que se encuentran en Inglaterra, Francia y España. Volver al texto.

3. Sobre la relevancia teológica del teatro cristiano en la Historia

[1] G. Duriez, "La théologie dans le drame religieux en Allemagne du Moyen-Age", *Mémoires et travaux des facultés catholiques de Lille* (1914), 646. Volver al texto.

[2] K. W. Schmidt, *Die Darstellung von Christi Höllenfahrt in den deutschen und ihnen verwandten Spielen des Mittelalters* (Marburg, 1915). J. Kroll, *Zur Geschichte des Spiels von Christi Höllenfahrt* (Vorträge der Bibl.: Warburg, Teubner, Leipzig, 1932). Para las ediciones de las numerosas obras, con bibliografía: W. Kosch, *Dt. Lit.* Lex III (1956), s.v. "Osterspiele". Volver al texto.

[3] Texto editado por Karl Schultze-Jahde en 1932. *La obra del Anticristo* del ciclo de Chester, ed. W. W. Greg (Oxford, 1935). Para una obra italiana temprana, véase A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano* (1891), I, 141 ss. H. Jellinghaus, "Das Spiel vom Jüngsten Gericht" en *Zft.f.dt.Philologie* 23 (1891): 426-36. K. Reuschel, *Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit* (Leipzig, 1906). Volver al texto.

[4] La descripción de Lutero del Papa como anticristo fue dramatizada en una obra muy popular de Naogeorg titulada *Pammachius* (1538). Sobre las diversas "realizaciones" cf. h. Preuss, *Die Vorstellungen vom Antichrist im späteren Mittelalter, hei Luther und in der konfessionellen Polemik* (Diss.: Leipzig, 1906). Sobre la auténtica actualidad del tema, cf. h. Schlier, "Der Antichrist", en Die *Zeit der Kirche* (1916), 16-29. Volver al texto.

[5] Jutta Wille, *Calderons Spiel der Erlösung* (Diss. Zurich, 1932), tiene razón en este punto, aunque encuentra esta presuposición abstrusa y estrechamente católica, aunque simple y clara en sí misma. También tiene razón cuando dice que Calderón, especialmente en sus *autos*, sólo puede ser eficaz cuando su presupuesto teológico es afirmado por el público. Volver al texto.

[6] Max Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon* (Frankfurt, 1906), esp. I, 16 y ss., 251 y ss. Volver al texto.

[7] Calderón, Ed. Aguilar (1952), III, 1406. Volver al texto.

[8] Reinhold Schneider, *Macht und Gnade* (Insel, 1946), 27-28. Volver al texto.

[9] Reinhold Schneider, *Rechenschaft* (Johannesverlag, 1951), 23-26. Volver al texto.

E. Teología y teatro

[1] Los diálogos cristianos, apologéticos y teológicos se enumeran y describen en *RAC* III, 945-55. Volver al texto.

[2] M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode, 2* vols (Friburgo, 1909/11). Volver al texto.

[3] Agustín, en su *Contra epist. Manichaei*, n. 3, había propuesto a sus adversarios el siguiente método de disputa: debían proceder juntos a adoptar el punto de vista de aquella verdad que, hasta el momento, no había sido descubierta científicamente, y debían unirse para buscarla fervientemente: "Ut autem facilius mitescaris, et non mimieo ammo vobisque pernicioso mihi adversemini, illud quovis iudice impetrare me a vobis oportet, ut ex utraque parte omnis arrogantia deponatur. Nemo nostrum dicat jam se invenisse veritatem; sie earn quaeramus, quasi ah utrisque nesciatur. Ita enim diligenter et concorditer quaen poterit, si nulla temeraria praesumptione inventa et cognita esse credatur" (PL 42, 17s). Volver al texto.

[4] Véase también el método expuesto en mi libro *Convergencias: A la fuente del misterio cristiano* (Ignatius, 19X3). En sus *Paradojas de la fe* (Ignatius, 1987), Henri de Lubac ha creado una herramienta metodológica, utilizando el concepto de paradoja, que abarca la dimensión dialógica (*sic et non*) desde el principio sin endurecerla en una dialéctica (que tiende a convertirse en identidad). Volver al texto.

[5] Véase mi libro *Karl Earth* (1962), 268 y ss. Volver al texto.

Parte II

A. La idea del "escenario mundial

[1] Bibliografía en W. Barner *Barockrhetorik* (Tubinga, 1970), esp. 42, nn. 25-29. Nuestro proyecto es sustancialmente más limitado que el de Margret Dietrich en su *Europäische Dramaturgic; Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit* (Sexel, Viena-Meiscnheim, 1952). Sigue las principales teorías del drama desde Platón y Aristóteles, pasando por el Renacimiento (Vives, Scaliger, Minturno, Castelvetro, Donatus) y el Barroco, hasta el idealismo; nuestro tema es la idea del mundo como escenario, que consideramos que ofrece un enfoque significativo de la relevancia teológica del teatro. Volver al texto.

[2] Homero, *Ilíada* 16, *644L* Cf. Platón, *Nomoi* 905a. En lo que sigue estoy parcialmente en deuda con un ensayo "Christ und Theater" aparecido en la colección *Der Christ auf der Bühne*, eds. H. U. v. Balthasar y Manfred Züfle, Offene Wege 4-5 (Benziger, 1967), 7-31. Volver al texto.

[3] Véase *Herrlichkeit* III/1, 61s. Volver al texto.

[4] Séneca, *De prov*. 2, 9. Volver al texto.

[5] *Jugurtha* 14, 23. Volver al texto.

[6] Epicteto, *Diss*. Ill, 22, 58. Volver al texto.

[7] *De prov*. 2, 9. Volver al texto.

[8] *Diss*. II, 19, 25; III, 22, 59. Volver al texto.

[9] Sófocles, *Oid. Kol*. 1694. Volver al texto.

[10] *Meditaciones* (tr. M. Staniforth; Penguin, 1964), XI, 6. Volver al texto.

[11] *El Bhagavad Gita* (tr. J. Mascaro; Penguin, 1962) 18, 61. Volver al texto.

[12] *Diels Fr*. b 52. Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 16. Volver al texto.

[14] *Ibídem*, 102. Volver al texto.

[15] *Ibídem*, 124. Volver al texto.

[16] *Politeia* 379C1F. Volver al texto.

[17] *Ibídem*, 602b. Volver al texto.

[18] *Nomoi* VII, 817b (tr. T.J. Saunders; Penguin, 1970). Volver al texto.

[19] *Ibídem*, I, 644d-45a. Volver al texto.

[20] *Ibídem*, VII, 8030-8040. Volver al texto.

[21] *Parménides* 137b. Sobre todo este tema: Hermann Gundert, "Wahrheit und Spiel bei den Griechen" en *Das Spiel, Wirklichkeit und Methode* (Freiburger Dies Universitatis) 13 (1966): 13-34, con

bibliografía. Volver al texto.

[22] H. Koller, *Die Mimesis in der Antike* (1954). Volver al texto.

[23] *De mundo* 398b (ed. Bekker; Lorimer, 1933). Volver al texto.

[24] Análisis completo por Festugiere, "Le Dieu Cosmique" en *La Revelation d'Hermis trismegiste* (1949), II, 460-518, esp. 507, n. 3. Horacio utiliza la imagen de la marioneta incidentalmente (*Sátiras* II, 7, 82), pero sólo en aras del símil del "movimiento ajeno" de la figura de madera: "duceris ut nervis alienis mobile lignum". El esclavo, Davus, demuestra a su amo, el propio Horacio, que éste no es verdaderamente libre (en el sentido estoico), sino esclavo de sus pasiones volátiles, mientras que él, Davus, es libre porque está contento, una notable anticipación de la dialéctica amo-siervo hegeliano-marxista. Diderot, en su *Neveu de Rameau*, retomará el tema de Horacio y trasladará el diálogo entre amo y criado al nivel más íntimo de su yo. En lugar de la obra de marionetas, hablará de la "pantomima", de la que sólo el filósofo está "dispensado" (Billy [Pléiade, 1951] 471). Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres, 1979), *excursus* XXV. Volver al texto.

[25] Epiktet, Teles und Musonius, tr. W. Capelle en *Bibliothek der Alton Welt* (1948), 219. Volver al texto.

[26] *Ibídem*, 224. O. Hense, *Teletis roll.* (Tubinga, 1909), otros ejemplos: CVII. Volver al texto.

[27] *Manual* 17 (Capelle 34). Pascal cita este pasaje con aprobación (*Entretien avec M. de Saci* [Pléiade, 1936], 346). Volver al texto.

[28] *Fragmente aus den Diatriben* II (Capelle 75). Volver al texto.

[29] *Ibídem*, 90s. Volver al texto.

[30] En su *Lucian und Menipp* (Teubner, 1906), R. Helm ha hecho una gran recopilación (pp. 43ss.) de pasajes de autores antiguos, bajo cuatro epígrafes: la metáfora del escenario enseña a los hombres (1) que la desgracia golpea principalmente a los grandes y poderosos (Epicteto, con una referencia a *Diógenes* I, 24, 15, Dió Crisóstomo, Antístenes, Acliano); (2) que cada hombre debe representar bien su papel (Máximo de Tirso, hablando del filósofo, que debe ser capaz de encontrarse a sí mismo en cualquier papel; Aristón de Quíos, Epicteto, Luciano); (3) que hay que saber salir del escenario en el momento oportuno (Cicerón, Epicteto, Marco Aurelio, Séneca, Luciano, Máximo de Tirso); (4) que toda magnificencia exterior es sólo superficial (Luciano y Séneca se refieren a los mezquinos honorarios que perciben los actores en comparación con la riqueza de los príncipes cuyos papeles interpretan. Véanse también los numerosos pasajes citados por

Helm, p. 53 y ss.).

Véanse además los siguientes conocidos pasajes de Séneca: "Quomodo fabula sic vita, non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas, quocumque voles, desine, tantum bonam clausulam impone" (Ep. 77). Pero la idea estoica de la libertad contradice la idea platónica -por ejemplo, la de Bion- de que Dios ha dado a cada uno un papel que debe desempeñar correctamente de principio a fin. El mismo Séneca dice: "hanc personam induisti, agenda est" *[De bene*.] II, 16, 2). Considera que la metáfora teatral es la más adecuada para dilucidar la naturaleza de la vida (Ep. 80, 7). El tema apariencia / realidad es central: "Nemo ex istis, quos purpuratos vides, felix est, non magis quam ex illis, quibus sceptrum et chlamydem in scaena fabulae assignant: cum praesente populo elati incesserunt et cothurnati, simul exicrunt, excalceantur et ad staturam suam redeunt". Esto se acentúa en Luciano: en el escenario se representan papeles elevados, pero después de la representación uno vuelve a casa, a su miserable mediocridad. En otra parte dice que el actor vuelve a casa hambriento. O esto: Si un actor se cae en el escenario, se puede ver su cabeza ensangrentada detrás de la máscara. Pero hay otro aspecto: el contraste entre la máscara y la verdad de la persona: Petronio: "Vera redit fades, dum simulata perit" (80). Parecidos son Luciano, Icaromenipo 29 y Temistio. Todo esto tiene su origen en la diatriba de los cínicos. Estas consideraciones morales son trascendidas, sin embargo, por la noción teológica (platónica) de que Dios es *xhepoietes* dirigiendo el drama de la vida (Epicteto, Máximo de Tirso, Proclus, en *Tim*. 2, 305, 7ss.). Pero en Menipo no es Dios sino Tyche quien reparte los papeles para la larga procesión festiva, y a veces cambia los trajes incluso durante la propia procesión. ¿Dios o el destino? Esta pregunta seguirá resonando a lo largo de los siglos. Volver al texto.

[31] *Anthol. Palat*. X, 72. Volver al texto.

[32] *Filebo* 50b. Cf. Carta 6: "Lo cómico y lo serio son hermanos" 323d. Sobre el tema de lo cómico y lo serio en el mundo antiguo y en el cristianismo véase E. R. Curtius en *Roman Forschungen* 53 (1939): 1 y ss.; Heinrich Weinstock, *Die Tragodie* des Humanismus (Heidelberg, 1953), 98 y ss. Volver al texto.

[33] *Diatribas* I, 29, 31. Epicteto exige a continuación que el actor disfrazado hable, para que se vea si es un verdadero actor o un simple tonto. Despojad al actor de su disfraz y se quedará; su discurso mostrará quién es (42-43). Cf. *Diatr*. III, 8, 2. Volver al texto.

[34] *Politeia* 614a-21a. Volver al texto.

[35] *La República* 619d (tr. D. Lee; Penguin, 1955). Volver al texto.

[36] *Ibídem*, 620e. Volver al texto.

[37] *Ibídem*, 617d. Toda la cuestión se ensaya de nuevo en las "Leyes", donde la relación entre el carácter libre del acto individual (que está sustancialmente influido por el carácter, *ethos*, 862b) y la responsabilidad por el carácter (en la elección de vida inteligible, 903d) se lleva más lejos que en la *Politeia*. Es la ley inmanente de la correspondencia entre la libre elección y el destino lo que permite al divino "jugador de damas" (*petteutes*) ordenar y guiar el universo siempre cambiante. Volver al texto.

[38] *Timeo* 41 ss., Zeller; *Philosophie der Griechen* II, 1, 831 ss. Wc puede dejar de lado la cuestión de si Platón entiende la entrada del alma en la existencia corporal como una caída primigenia (*Fedro* 246ss.; cf. *Fedón* 80ss.) o no (*Timeo*). Volver al texto.

[39] Willy Theiler, *Tacitus und die antike Schicksalslehre*, Phyllobolia für Peter von der Mühll (Basilea, 1945), reimpreso en *Forschungen zum Platonismus* (Berlín, 1966), 46-103. Este sería el punto en el que rastrear las numerosas transformaciones de la noción de genio en el mundo antiguo; cf. parte III infra; Cicerón, *De offic*. I, 114: "Suum igitur quisque noscat ingenium. . ne scenici plus quam nos videantur habere prudentiae. Illi enim non optimas sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt". Volver al texto.

[40] Harder (1960), V, 71. Sobre todo este tema véase Max Wundt, en *Plotino* (Leipzig, 1919), 28ss. "Plotino y la diatriba cínico-estoica". Volver al texto.

[41] *Ibídem*, 79-81. Volver al texto.

[42] *Ibídem*, 87. Volver al texto.

[43] *Ibídem*, 73. Volver al texto.

[44] Harder: "La noción de que la elección personal es crucial, o al menos tiene un efecto, es una idea algo desprevenida y platónica en este punto" (V, 356n.). Volver al texto.

[45] *Ibídem*, 87-89. Volver al texto.

[46] *Nomoi* 903cd. Volver al texto.

[47] Cf. *Enn*. III, 3, 4. Volver al texto.

[48] Harder V, 91. Volver al texto.

[49] *Ibídem*, 93. Volver al texto.

a. Atleta y circo (primera época)

[1] Cf. Séneca, *De prov*. 2, 9-11, 12; Cicerón, *Tusc*. 1, 45 (el placer de observar la tierra desde el cielo). Otros pasajes en Festugiere, *Le Dieit*

cosmique, 441-59. Las raíces se encuentran naturalmente en Platón. Festugiere, *Contemplation et vie contemplative selon Platon* 2d ed. (1950), 210ss. Volver al texto.

[2] Sobre estos paralelismos paganos con las imágenes bíblicas del atleta y el escenario: A. Bonhoffer, *Epictet und das Neue Testament* (Giessen, 1911); P. Wendland, *Die urchristlichen Literaturformen* (2, 31912), 357; M. Dibelius, *Die Geisterwelt im Glauben des Paulus* (1909), 28; A. Schweitzer, *Die Mystik des hl. Paulus* (Tubinga, 1930), 149. Volver al texto.

[3] Apoc. Abr. 31; Enoc 90, 18; 56, 8; 94, 10; Targ. Jes. 33, 17; 66, 24; Sal 49, 11; Libro de Elías 8, 6. Volver al texto.

[4] Enoc 27, 3s; Esdras 7, 93; cf. Enoc 5, 6. Texto en Paul Volz, *Die Eschatologie der jüdhehen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter* 2a ed. (1934), 406. Volver al texto.

[5] *Exhortación a los gentiles* I, 2, 3 BKV (1934), 73. Volver al texto.

[6] *Diatr*. II, 19, 25; III, 22, 59. Volver al texto.

[7] Comentando este pasaje de Hebreos. Volver al texto.

[8] Gal 2:2; 5:7; Rom 9:16; Phil 2:16; 3:13-14; 2 Tim 2:5; 4:7-8; Heb 12:1; Jas 1:12; 1 Clem 5:1; 7:1; etc. Volver al texto.

b. Historia y futilidad de la salvación (de Agustín a Calderón)

[1] Para Agustín, en última instancia, el teatro es una anti-Iglesia: *"currunt Mi ad theatrum, vos ad ecclesiam" (Sermo* 198, 2 [PL 38, 1025]). Sin embargo, las dos ciudades, la de Dios y la del mundo, están entrelazadas aquí en la tierra; como resultado, hay personas que "en parte se unen a los enemigos de Dios para llenar el teatro y en parte se unen a nosotros para llenar la iglesia" (*Ciudad de Dios*, bk. 1, cap. 34; PL 41, 46). Pero el tiempo de la "religión del teatro" (bk. 6, cap. 5; PL 41, 182), es decir, el tiempo de los mitos, ha pasado (cf. bk. 4, cap. 10; PL 41, 12 r). La "turba teatral" no es convocada a las celebraciones de la Iglesia (*Sermo* 351, 4; PL 39, 1600). La gente se queja de que la cultura se desvanece con el advenimiento del cristianismo; por ejemplo "porque en prácticamente todas las ciudades desaparecen los teatros, esos antros de vicio que son profesión pública de todo lo escandaloso" (*De Cons. Evang*. 32,51; PL 34, 1068). "El espectáculo vacío, las múltiples indecencias del teatro, la inanidad del circo, la crueldad del anfiteatro. . . las disputas sobre un actor, un pantomima, un auriga o un cebador de animales": todo esto es el culto

a los demonios (*Sermo* 198, 3; PL 38, 1026). Sobre la oposición del teatro terrenal y la lucha cristiana, véase Pseudo-Augustino, *De Symbolo* 5 (PL 40, 639). Volver al texto.

[2] Louis Lallcmant, en su *Doctrine Spirituelle* V2, c2, a 2, 3, aduce un pasaje similar de la paráfrasis del sermón de Gregorio Taumaturgo, que, sin embargo, no se encuentra en la edición de Billius (PG 10, 988ss.). Volver al texto.

[3] Boecio, *Consol*. II, 3. Los versos importan la transitoriedad de la vida humana a la forma (por tanto, en peligro) del universo. Cf. el *Canto de Fortuna* II, 1. Juan Crisóstomo emplea la imagen del papel y del actor para distinguir el valor aparente de una persona de su verdadero valor: *De Lazaro* II, 3, VI, 5 (PG48, 986, 1034-35). Volver al texto.

[4] *Ambig*. PG 91, 1412B (*paignion Theou*), retomando una expresión de Gregorio Nacianceno, *Carmina* I, 2, 2, 589s. (PG 37, 624A) y *Or*. VII, 19 (PG 35, 777CD). El aspecto lúdico se interpreta (en una vinculación de Pablo y Dionisio) como "la locura de Dios" a causa de "la superabundante grandeza de su sabiduría" (1409B). Esta locura, este "juego" de Dios, es en última instancia su encarnación (1409CD). Volver al texto.

[5] *Ambig*. PG 91, 1413CD. En realidad no se refiere a lo dramático, sino a lo simbólico, al aspecto de la transparencia, que viene del mundo eterno y vuelve a él: "Porque esta vida, comparada con la vida que ha de venir, la vida divina, verdadera y arquetípica, no es más que un juego de niños" (1416C). Máximo hace girar la imagen del juego divino de un lado a otro, interpretándola de diversas maneras; está el aspecto del juego en Dios mismo (en su "éxtasis" frente a la creación), en los diversos niveles del mundo (estos son los tres niveles de contemplación de Evagrio Póntico, que se repetirán en el Gran Teatro del Mundo de Calderón como la ley de la naturaleza, la Escritura y la gracia); y está el aspecto del juego del mundo transitorio en su conjunto. Volver al texto.

[6] *Strom*. VII, 11, 65 (GCS III, 47, I.7-9). Volver al texto.

[7] *Enarr*. en Sal 127,15 (PL 36,1686), posiblemente una referencia a Horacio, *Sátiras* I, 1, 18s: "*Discedite. . . eia, quid statis*". Hablaremos *de De vera religione* 76 (PL 34, 156) en otro lugar. Volver al texto.

[8] Véase la nota 1. Volver al texto.

[9] *De Gen. ad litt*. XI, 15, 20; *Ciudad de Dios* XV, 1; En Sal. 136, 2; En Sal. 51, 4. Volver al texto.

[10] En Sal 99,12s. Volver al texto.

[11] SRG ed. A. Hofmeister (1912), 2-3; cf. *Prol. libripritni*: "Non tam historias quam erumpnosas mortalium calamitatum tragoedias. . ." (p. 7). Su visión es diferente de la de Agustín: su ideal es la unificación de las dos civitates en la época constantiniana. Cuando esta unidad se derrumbe en la Controversia de las Investiduras, lo verá como un signo del inminente fin del mundo. Cf. Werner Kaegi, *Chronica Mundi: Grundformen der Geschichtsschreibung seit dem Mittelalter* (Einsiedeln: Johannesverlag, 1954), 7-23. Sobre las transposiciones sufridas a lo largo de la historia por la doctrina agustiniana de las dos ciudades, véase Etienne Gilson, *Les Métamorphoses de la Cité de Dieu* (1952). Volver al texto.

[12] E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres, 1979). Pero cf. la severa censura de los actores de la época en el mismo *Policraticus*, bk. I, cap. 8 (PL 199, 405L). No podemos seguir la interpretación de Curtius en todos los puntos. Volver al texto.

[13] Bk. 3, cap. 8; 489B. Volver al texto.

[14] *Ibídem*, 491C, 489C. Volver al texto.

[15] *Ibídem*, 493D-94A. Sin embargo, Juan no ve sus destinos de forma puramente individual: en el escenario siempre hay una constelación de personas; si una abandona, afecta al conjunto: "Personae sibi invicem coaptantur, et si altrinsecus divertant, totius actus facies immutatur" (494AB). Volver al texto.

[16] W. Weisbach, *Trionfi* (Berlín, 1919); R. Alewyn, K. Sälzle, *Das Grosse Welttheater, Die Epoche der höfischen Teste in Dokument und Deutung* (Rowohlt, 1959), 19 y ss. Volver al texto.

[17] Sobre la sección siguiente y los textos de Lutero cf. Fritz Blanke, *Der verborgene Gott bei Luther* (Furche, Berlín, 1928); WA 30, I 136, 1.8; WA 46, 612, 1.9; WA 40, I 174, 1.5; 175, 1.17; WA 23, 8, 1.36; WA 16, 263, 1.4. Volver al texto.

[18] WA 15, 373, 1.5. Erlangen cd. vol. 11:115: "Todas las criaturas son máscaras y momias de Dios". Pero en lugar de la máscara, Dios también puede revestirse de una armadura. Lo vemos así en las guerras del Antiguo Testamento y en la espada que la autoridad blande todavía hoy. Volver al texto.

[19] WA 16, 263, 1.4 y ss. Volver al texto.

[20] WA 40 I 173, 1.5 y ss. Volver al texto.

[21] Blanke, *Der verborgene Gott bei Luther*, 8s; WA 15, 373, 1.5. Volver al texto.

[22] *Comentario a los Romanos*, 219, 16ss: "Bonum enim nostrum absconditum est, ct ita profunde, ut sub contrario absconditum sit. Sic

vita nostra sub morte etc.". Cf. *ibíd.*, 208, 1.4. Volver al texto.

[23] *Ibid.*, 271, 1.21; cf. 1.5: "*Voluntas Dei abscondita sub specie* [la aparición de] *mali*". Después del *Comentario a Romanos* esta idea tiene un papel constante y rector en los escritos de Lutero. Volver al texto.

[24] Erasmo, *Elogio de la locura*, tr. B. Radice (Penguin, 1971), 104-5. Volver al texto.

[25] WA 31; 249, 16 y ss. (1530). Volver al texto.

[26] Erasmo, *Elogio de Polly*, 207-8. Volver al texto.

[27] G. Ebeling, en su *Luther: Einführung in sein Denken* (Tubinga, 1964), 274, nos advierte que "no sucumbamos a la fuerza emocional de tales expresiones". Pero tienen su propio impulso objetivo intrínseco, que no se detendrá ni siquiera para Hegel. Sebastian Franck llamará a su *Weltchronik* (1536) "la farsa de Dios en Carnaval". Volver al texto.

[28] E. R. Curtius, *La literatura europea y la Edad Media latina*, 140, donde también se refiere a Ronsard. Vondel produjo un epigrama correspondiente sobre el primer Teatro Nacional Holandés: *De weerld is een speeltooneel, / Elek speelt zijn rol en krijght zijn deel*. Sobre las metáforas dramáticas de Shakespeare, véase A. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* 2d ed. (Londres, 1964). En su *Apology for Actors* (*Apología para actores*, publicada en 1612, escrita hacia 1607), el poeta Thomas Heywood contrarrestó los constantes ataques puritanos al teatro subrayando la continuidad del gran teatro de la Antigüedad y el teatro isabelino. Utilizó la forma del Globe Theatre para evocar la imagen del teatro del mundo, con Dios como espectador:

Si entonces el mundo un Teatro presente,
Como por la redondez parece encajar,
Construido con galerías estelares de gran ascensión,
En el que Jehove se sienta como espectador,
Y principal determinante t'aplaudir a los mejores,
Y sus esfuerzos coronan con algo más que méritos,
Pero por sus malas acciones condena al resto
Para acabar deshonrado, mientras otros heredan la vida.

Citado en M. C. Bradbrook, *The Rise Of the Common Player* (Londres, 1962), 92. Volver al texto.

[29] Ronsard, *Pour la fin d'une Comédie* en *Oeuures Complètes*, ed. G. Cohen (Pleiade 1938, II, 472-73). G. Cohen (Pléiade 1938), II, 472-73. Volver al texto.

c. Teología y metafísica del teatro mundial en la época barroca

[1] Angel Valbuena Prat, *Calderón, Obras Completas* III, 201b. Sobre el apartado siguiente: A. Vilanova, "El tema del gran teatro del mundo" *Boletin de la Real. Acad, de Buenas Letras de Barcelona* 23 (1950): 153 ss. J. Jacquot, "Le theatre du monde de Shakespeare à Calderon" en RLC 31 (1957), 341 ss. T. B. Stroup, *Microcosmos: The Shape of the Elizabethan Play* (Lexington, Ky., 1965). F. J. Warnke, "El mundo como teatro: Baroque variations on a traditional topos", en *Festschrift*, ed. F. E. Mertner. F. E. Mertner (Munich, 1969), 185. W. Barner, *Barockrhetorik* (Tubinga, 1970), 86-124, muestra la relación de estos estudios individuales entre sí. Volver al texto.

[2] Sobre este antiguo *teologumenon* cf. mi libro *Kosmische Liturgie, Das Weltbild Maximus' des Bekenners id* cd. (1961), 288-312. Volver al texto.

[3] *El gran escenario del mundo* (Manchester University Press, 1976). Volver al texto.

[4] J. Rütsch, "Das dramatische Ich im deutschen Barock-Theater", *Wege zur Dichtung* 12 (Munsterpresse) (1932): 157 (en lo sucesivo abreviado como "Das dramatische Ich"). Volver al texto.

[5] P. Rusterholz, "Theatrum Vitae humanae", *Philolog. Studien und Quellen* 51 (1970): to. Cf. Heinz Kindermann, "Das Theater als Paradigma der barocken Lebensform" en *Theatergeschichte Huropas* (1959), III, 13-21. Volver al texto.

[6] Ejemplos y bibliografía en W. Barner, *Barockrhetorik*, 86-124. Volver al texto.

[7] W. Dilthey, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* 3a ed. (1923), esp. 153 ss. Volver al texto.

[8] Lohenstein, prefacio a *Sophonisbe* (Just 3, 249). Cf. Barrier, *Barockrhetorik*, 117-124: la corte como representación perfecta del *theatrum mundi*. Volver al texto.

[9] R. Alewyn, "Das grosse Welttheater" en *Das grosse Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Alewyn y Sälzle, eds. (Hamburgo, 1939), 9-70. csp. 50, 34, 62, 66, 68. Volver al texto.

[10] Esto fue bien observado por Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels id ed.* (1963), 71-73: en la época en que el cristianismo ejercía un dominio inquebrantable, "la vía medieval de la rebelión, de la herejía, le estaba oculta; en parte porque el cristianismo exponía su autoridad con considerable énfasis, pero sobre todo porque no era ni remotamente posible que la pasión de una

voluntad nueva y secular se expresara en los matices heterodoxos de la opinión doctrinal y moral. Así, puesto que ni la rebelión religiosa ni la sumisión religiosa eran posibles, toda la energía de la época se dirigió hacia la remodelación humana de la sustancia de la vida, manteniendo al mismo tiempo la forma exterior de la ortodoxia de la Iglesia." Volver al texto.

[11] Mi amor es demasiado fuerte para esta política. Volver al texto.

[12] Ya no llamo Roma a un círculo de muros Que sus proscripciones llenan de funerales. . . Roma ya no es Roma; está donde yo estoy. Volver al texto.

[13] La religión cristiana "nos hace dar menos valor a la estima mundana y, por tanto, nos hace más apacibles y suaves. Los antiguos, por el contrario, consideraban esta estima como el bien supremo y por ello eran más audaces en sus actos y sacrificios. . . . Los únicos hombres a los que consideraban bienaventurados eran los que estaban llenos de esplendor mundano, como los generales y los estadistas. . . . . Nuestra religión exige la fuerza para sufrir más que la capacidad para llevar a cabo una acción valiente. Así, el mundo se ha convertido en presa de hombres malvados que tienen fácil la tarea de dominar, pues, en su afán por entrar en el paraíso, la gente está más dispuesta a sufrir el maltrato que a vengarlo" (*Discorsi* I, 12). Sólo la *razón de Estado*, con su visión realista del hombre tal como ha sido y será siempre, puede educarlo para ejercer una influencia genuinamente política. "Porque los que actúan en el gran escenario del mundo, es decir, los seres humanos, tienen siempre las mismas pasiones y, por tanto, la misma causa debe producir siempre el mismo efecto" (*Discorsi* III, 43). Volver al texto.

[14] Moscherosch, "Gesichte usf". Kürschner, vol. 32 y toda la "otra dimensión", el ser del mundo. Volver al texto.

[15] M. Wehrli, "Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins *Arminius", Wege zur Dichtung* 31 (1938): 32 y ss. Volver al texto.

[16] Esta entrega es a la vez estoica y cristiana: "El espíritu libre, que descansa en sí mismo, muerto a lo temporal y, por tanto, a todo lo malo, se libera reconociendo que la historia tiene la cualidad de una obra de teatro" (Rusterholz, "Theatrum vitae humanae", 50). "Lo único esencial es el punto del tiempo ocupado por el momento, el *kairós* de la decisión, que apunta directamente al punto de fuga escatológico / futurista de la eternidad" (81). Volver al texto.

[17] Kürschner, vol. 36, 5-79. Volver al texto.

[18] Rusterholz, "Theatrum vitae humanae", 107-108. Klaus Günther

Just, *Die Trauerspiele Lohensteins* (Berlín, 1961). Volver al texto.

[19] W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 63 y ss., 93 y ss. Volver al texto.

[20] Tenemos que ver las grandes tragedias de Reinhold Schneider, pero también las de Claudel (y *Asesinato en la catedral* de Eliot) como una continuación de la tragedia barroca. Volver al texto.

[21] Heinz Otto Burger, "Dasein heisst eine Rolle spielen. Das Barock im Spiegel von Jacob Bidennanns *Philemon Martyr* und Christian Weises *Masianello*" (1961), reimpreso en *Dasein heisst eine Rolle spielen: Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (1963), 75-93. Volver al texto.

[22] Hofmannswaldau, "Lust der Welt", en *Deutsche Uebersetzungen und Gedichte* (1700, 1710), 47. Kürschner 36, 88. Volver al texto.

[23] En su *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica* (1683), Jakob Masen situó el concepto de alienación (*alienatio personae*) en el centro de su programa dramático. Esto se analiza en J. Rütsch, "Das dramatische Ich", 140 y ss. Volver al texto.

[24] La "inducción" de *La fierecilla domada*. Este tema procede originalmente de una de las fábulas de la novela de Barlaam y Josafat, la historia del *Rey por un Año*, que evidentemente tiene un trasfondo budista. El *Rey por un Año* es una persona colocada temporalmente en una posición de gobierno; muestra su sabiduría pensando en el tiempo de necesidad que se aproxima. Jacob Bidermann da forma a este material en su última obra *Cosmarchia*. Volver al texto.

[25] *Somnium vitae humanae: como* en Shakespeare, un campesino borracho se convierte en duque durante un breve periodo. Acaba de nuevo en la cuneta y cuenta sus experiencias a sus amigos, pensando que todo ocurrió en un sueño. El tema ya había sido tratado cómicamente por Macropedius en *Aluta* (1535) y por J. Ayrer en *Ein Possenspiel von einer versoffenen Bäurin*. Volver al texto.

[26] *Rusticus imperans* (hacia 1650); el tema cómico adquiere aquí profundidad: el campesino, actuando como duque, tiene que decidir un caso en el que él (el campesino) era el culpable, y después, de nuevo campesino, tiene que hacer expiación. El juego de misterio y la farsa de Carnaval se entrelazan así. El duque, que finalmente deja al campesino en la cuneta una vez más, "*ex aula in eaulam"*, concluye de todo esto que la vida tiene una dimensión de papel: "Quern nos hodie illo in homine lusum lusimus, / Deus ac natura ludunt nobiscum in dies. / Personam tamquam in scenam agendam sumimus". El campesino "joco nos docuit, quod futurum serio / Aliquando sit mihi". En la obra, sin embargo, el campesino siempre había tenido dudas

sobre quién era (*"mehercle iterum quis sim dubito"*). Volver al texto.

[27] *Ein wunderliches Schauspiel vom niederländisehen Bauern, welchem der berühmte Prim Philippus Bonus zu einemgalanten Traum verholfen hat* (1685). Aquí el punto central es psicológico, a saber, que "el yo no dará el paso de comprometerse con ninguna de las dos personas" (Rütsch, "Das dramatische Ich", 154). Volver al texto.

[28] Y no como resultado de un entrenamiento psicológico, como sugiere Kant (p. 170, nota 10, supra). Volver al texto.

[29] Dejando a un lado la leyenda de Johannes Calybita o Alexius, el ermitaño que vive sin ser reconocido en su casa solariega y sólo revela su verdadera identidad en su lecho de muerte, o la consigna en un documento que sólo el emperador, o el Papa, o su antigua prometida pueden arrancar de sus frías garras. Sobre la historia de este tema y sus diversas dramatizaciones, véase E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (1962), 29 y ss. Volver al texto.

[30] El rey Abenner desea inducir al príncipe Josafat, a quien Barlaam ha convertido, a que abandone el cristianismo. Para ello recurre a un tal Nachorius, que se hace pasar por Barlaam, participa en una disputa y renuncia al cristianismo. Sin embargo, el príncipe se da cuenta del truco y durante la disputa el pseudo-Barlaam se convierte y defiende la verdad del cristianismo hasta el final. J. Muller, en su *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang* (1555) *bis zum Hochbarock* (1665) II (1930), 114, traza 28 representaciones entre 1599 y 1750. Éstas indicarían también diferentes versiones, entre ellas la de Bidermann (1619) y Jakob Masen (1647-48). Volver al texto.

[31] El actor Genesius (Gelasio, Gelasino) interpreta el papel de un cristiano apóstata; durante la representación se convierte y muere mártir. Tiene un precursor en la *mistère* en francés antiguo de "Saint Genis", en la que, sin embargo, el tema escénico no desempeña ningún papel. Genis, convertido a través de un predicador, es bautizado y posteriormente, en una disputa con Diocleciano, profesa su fe y muere por ella. En la época barroca, el bautismo "actuado" en el escenario se convierte en uno real, la obra se convierte en realidad seria, confundiendo tanto a los demás actores como a los espectadores: Genesio *es* lo que está actuando. La historia ha sido dramatizada por Lope de Vega (*Il Fingido Verdadero* 1622), Rotrou (*Le véritable Saint-Genest* 1647), Desfontaines (1645), Jakob Balde en un *Jocus serius theatralis* y Joseph Simon (véase Rütsch, "Das dramatische Ich", 154ss.). Volver al texto.

[32] Filemón, un actor, está dispuesto a sacrificar a los dioses en

nombre del cristiano Apolonio, a quien le falta valor para ser mártir; de camino al altar se convierte, y ahora la escena se representa con toda seriedad. Al principio, el prefecto lo mete en la cárcel y manda llamar a Filemón para hacerle desistir de su plan. Apolonio es descubierto disfrazado de Filemón y desenmascarado. Filemón es igualmente desenmascarado cuando comparece por segunda vez ante el prefecto; es felicitado por su magnífica actuación, el juicio continúa en broma, pero Filemón responde a las preguntas con toda seriedad. Los espectadores se entusiasman ante tal habilidad histriónica. Al final, Filemón derriba la estatua del dios. Apolonio, presa del remordimiento, quiere recuperar su prenda cristiana y liberar a Filemón de la cárcel. Ambos sufren la muerte de un mártir y el prefecto Arriano se convierte. Se trata de la magistral versión de Jacob Bidermann (1615), *Filemón mártir*. Está publicada en latín y alemán, tr. de Max Wehrli (Hegner, 1960). Volver al texto.

33 H. O. Burger, "Dasein heisst eine Rolle spielen", 86. Volver al texto.

34 Sus líneas son su batalla,
su muerte sigue a sus palabras,
Y sin interesarse ni por uno solo de sus papeles
El traidor y el traicionado, el muerto y el vivo
Al final son amigos como lo eran antes. Volver al texto.

a. Idealismo

1 "Ludus Palamedis" en *Dichtungen*, ed. y tr. Max Wehrli, lateinisch und deutsch (Colonia y Olten, 1963), 14. En el prefacio *de Sophonisbe*, Lohenstein dice: "En todo, el hombre no es más que un juguete del tiempo. / La fortuna juega con él, él juega con todas las cosas". Lo mismo *sucede en el Werther* de Goethe: "Juego con las cosas, o mejor dicho, me juegan como a una marioneta" (20 de enero. WW editado por G. Graf [Insel], 539). Volver al texto.

¡(2) "Uno está dominado por la sensación de que el hombre está enredado en una obra de teatro, y Dios se ha desplazado hasta el mismo borde del horizonte dramático, como en el gran poema de Czepko, 'Spiele wohl! Das Leben ist cin Schauspiel!'. "("¡Juega bien, que la vida es una obra de teatro!") (ed. Milch I, 22). W. Barner, *Barockrhetorik* (Tubinga, 1970), 106. Volver al texto.

3 "Vivir no significa autorrealización; es todavía (!) imposible identificarse totalmente con uno mismo, en vista de la tarea

supraindividual que se nos impone y como resultado de la experiencia de nuestra propia debilidad y naturaleza transitoria." Wehrli, *Arminius* 50. Volver al texto.

[4] Lohenstein, *Sophonisbe* II, 262. Volver al texto.

[5] Nombre de un personaje de Grimmelshausen. Véase H.-U. Merkel, *Maske und ldentität in Grimmelshausen's "Simplicissimus"* (Diss. Tübingen, 1964), 140 y ss. Volver al texto.

[6] "Discreto Proteo: con el docto, docto, y con el santo, santo" Gracian, *Oraculo manual* no. 77 (del Hoyo, 173). W. Krauss, *Gracians Lebenslehre* (Frankfurt, 1947). Volver al texto.

[7] Shaftesbury, *Los moralistas* (Londres, 1709), 158. Volver al texto.

[8] Shaftesbury, *Die Moralisten*, ed. Wolff (Jena, 19ro.), apéndice III, p. 173. Wolff (Jena, 19ro), apéndice III, p. 173. Volver al texto.

[9] *Ibídem*, 176. Volver al texto.

[10] "Shakespear" en *Von deutscher Art und Kunst* (1773), Suphan V, 219, 244, 238: "Cada uno es su propio propósito y meta; sólo a través del poder creativo del poeta es también un medio, tanto una meta como un cooperador en el todo. Así puede suceder que, en un nivel superior del mundo, una vida superior e invisible juegue con una clase inferior de criaturas. Todas ellas persiguen sus propios fines, y ¡he aquí que, al hacerlo, sin saberlo son todas instrumentos ciegos hacia un fin superior, contribuyendo al todo de un Poeta invisible!" Volver al texto.

[11] Sobre lo que sigue, véase Eleonore Rapp, *Die Marionette in der deutschen Dichtung vom Sturm und Drang bis zur Romantik* (Leipzig, 1924); R. Majut, "Lebensbuhne und Marionette. Ein Beitrag zur seelengeschichtlichen Entwicklung von der Genie-Zeit bis zum Biedermeier" en *Germanistisehe Studieu* 100 (Berlín, 1931, reimpresión 1967). También: K. J. Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen* (Munich, 1933); R. Debiel, *Die Metaphysik des Schauspielerischen* (Diss. Bonn, 1951). Volver al texto.

[12] *Dramatische Dichtungen. Werke* cd. G. Graf (Insel, s.f.) II, 327-38. Volver al texto.

[13] E. R. Curtius, "Theologische Poetik im italienischen Trecento" en *Zft. f. roman. Philol*. LX, 1940 (= 1941); André Chastel, *Marsile Ficin et I'Art* (Droz, Ginebra, 1954). En consecuencia, Dios aparece como el Poeta del mundo (Chastel, 132). Cf. también Rolf Bachem, *Dichtung als verborgene Theologie* (Bonn, 1956). Volver al texto.

[14] W. Barner, Barockrhetorik, 91s. Volver al texto.

[15] Schelling, *Werke* (1858) pt. 1, vol. Ill, 602. Esta imagen debió de

inspirarse en el *Verkehrte Welt* de Tieck, que vio la luz dos años antes. *En Withelm Meisters theatralische Sendung* (bk. 3, cap. 8), Goethe había abogado ingeniosamente en favor de la actuación improvisada; toda compañía de actores debería practicarla al menos una vez a la semana para mantenerse en buena forma y poder actuar bien. "La improvisación era la escuela y la piedra de toque del actor. No se trataba de aprenderse un papel de memoria e imaginar que uno podía representarlo: lo que hacía falta era espíritu, imaginación viva, habilidad, conocimiento del teatro; el espíritu se manifestaba de la manera más clara posible a cada paso. La necesidad obligaba al actor a familiarizarse con todos los recursos del teatro; debía sentirse como pez en el agua. Y si un poeta estuviera suficientemente dotado para emplear estos instrumentos, se produciría un gran efecto en el público". Volver al texto.

[16] Kant rechazó explícitamente la idea barroca del mundo como un escenario en el que el hombre representaba un papel que le había dado Dios, por considerarla indigna de su visión de la libertad: "Esto convertiría al hombre en una marioneta, un autómata a la Vaucanson, ensamblado y ensartado por el Jefe Maestro de todos los artefactos. Podría ser consciente, pero su conciencia de ser libre sería 'mero autoengaño' " *Kritik der praktischen Vernunft* A181, Weischedel (1963), IV, 227. Volver al texto.

[17] Hermann Zeltner, "Das Grosse Welttheater: Zu Schellings Geschichts-philosophie" en *Schelling-Studien: Festgabe für Manfred Schröter zum 85, Geburtstag* (Múnich, Viena, 1965), 113-30. Volver al texto.

[18] III, 589. Volver al texto.

[19] La metáfora de Schelling apunta lejos hacia el futuro, como muestra un pasaje que Zeltner cita de *Das Elend der Philosophie* de Marx: "El hombre es a la vez autor y actor de su propio drama" (1846-47). Volver al texto.

[20] Están reunidos por Eleonore Rapp y Rudolf Majut (véase la nota 11). Volver al texto.

[21] Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragmente* 116, *Kritische Ausgabe* II (1967), 182-83. Volver al texto.

[22] *Siebenkäs. Werke* (1860), XII, 13. Volver al texto.

[23] Friedrich Schlegel, *Lucinde. Kritische Ausgabe* I/5 (1962), 8. Volver al texto.

[24] Jean Paul, *Werke* vol. XVI, 139. Volver al texto.

[25] *Titán*, 32º ciclo, vol. XV, 154. Volver al texto.

[26] *Titán*, 45º ciclo, vol. XV, 222. En la obra, Roquairol se suicida realmente; su imagen especular es la muerte fingida del abogado, Siebenkas, mediante la cual se sustrae a un matrimonio real y difícil y escapa a un amor "ideal". Volver al texto.

[27] Así amonesta el poeta a los que son fríos de corazón y calculadores: "Oh Gaspard, ¿estás sentado en un palco y no estás también de pie en el escenario? ¿No estás, como Hamlet, participando en una gran obra y, al mismo tiempo, presenciando otra más pequeña? En efecto, ¿no supone todo escenario, en última instancia, una doble vida, una vida que copia y otra que es copiada?" (*Titán*, 3er ciclo). Volver al texto.

[28] Anton Reiser está alienado de su propia persona empírica; siente que las personas y las cosas que le rodean pueden ser sólo el producto de su propia imaginación. Huye de ello al mundo del teatro, pues aquí todo es realmente lo que representa (vol. II, 101). Moritz llama a esta fantasía el opio que impide a Reiser distinguir entre apariencia y realidad (II, 134; IV, 91). Roquairol aumenta su propio sentido de la existencia tomando opio de verdad (ciclo 53). Volver al texto.

[29] La locura de Schoppe (*Titán*, 137º-39º ciclo). Volver al texto.

[30] Cf. Majut, "Lebensbühne und Marionette", 106-7. Volver al texto.

[31] Principalmente *Prinzessin Brambilla* (1820) y *Die Elixiere des Teufels*. Volver al texto.

[32] En *Andreas oder die Vereinigten*. Volver al texto.

[33] Liselotte von der Pfalz en una carta del 18 de septiembre de 1691 a la Kurfürstin Sophie: "Imagino que somos marionetas del Todopoderoso, pues nos hace ir de aquí para allá y representar todo tipo de papeles. Luego, de repente, nos caemos y se acaba la obra. La muerte es Polichinello, que da una patada a cada uno y lo expulsa del teatro". Volver al texto.

[34] Balder en *William Lovell* de Tieck (1795-96): "A menudo el mundo entero me parece una obra de marionetas aburrida y sin valor. La mayoría de la gente se deja engañar por la apariencia de la vida y se alegra. Pero, habiendo visto los cables que mueven las figuras de madera, estoy tan deprimido que podría llorar por todos los que son engañados y se contentan con dejarse engañar de esta manera" (I, 148-49). Volver al texto.

[35] El drama revolucionario de Buchner, donde el agente del Espíritu del Mundo, Danton, se siente su marioneta, lo expresa de la manera más contundente. "El hombre de la cruz se lo puso fácil: el mal tiene que venir, pero ¡ay de aquel a través del cual viene! ¿Quién maldecirá

la mano sobre la que ha caído la maldición de este "debe"? ¿Quién ha pronunciado este "es necesario", quién? ¿Qué hay dentro de nosotros que putea, miente, roba y asesina? Somos marionetas cuyos hilos son movidos por fuerzas desconocidas; nosotros mismos no somos nada, ¡nada!-sólo las espadas blandidas por espíritus batalladores; simplemente no podemos ver sus manos, como en los cuentos de hadas" (*Sämtliche Werke*, Bergemann [1922], 43-44). Y aún antes, en una carta: "Estudié la historia de la Revolución. Me sentí aplastado bajo el terrible *fatalismo de la historia*. Me parece que hay un poder en las relaciones humanas que no puede ser desviado; es dado a todos y a ninguno. El individuo no es más que espuma en la ola, la grandeza es mera casualidad, la dominación ejercida por un genio es un juego de marionetas, una lucha ridícula contra una ley de bronce. Reconocer esta ley es nuestro mayor logro, controlarla es imposible" (530). Volver al texto.

[36] *Briefe über die ästhetische Erziehung*. Pero Schiller sabe que su "centro" estético no tiene un significado único y claro. Por un lado, filosóficamente hablando, es el equilibrio benéfico de los poderes humanos, mientras que por otro, visto en términos históricos, es una etapa de transición entre lo religioso (lo "sublime") y lo puramente científico (lo "verdadero"). Esto confiere una cierta ambigüedad trágica a su concepto de la bella apariencia (*schoner Schein*). La vida equilibrada de Goethe entre la poesía y la verdad (política y científica), la forma en que su Wilhelm Meister pasa por su "vocación teatral" para llegar a otras cosas más serias, la migración de Fausto de la Corte Imperial al mundo de Helena, a la política, la guerra y la tecnología, todo ello muestra que es imposible mantener este equilibrio salvo en un acto de equilibrio personal que nunca es totalmente seguro. Volver al texto.

[37] "Über das Marionettentheater", *Sämtliche Werke*, ed. F. Michael (Insel, Leipzig, s.f., 1142). F. Michael (Insel, Leipzig, s.f.), 1142. Volver al texto.

[38] Ejemplos en Rapp y Majut (véase la nota 11). En Jean Paul, los autómatas se utilizan como espantosas ilusiones de vida, principalmente en su sátira de la Ilustración; posteriormente los utiliza para ilustrar la etapa decadente del idealismo. Sin embargo, en E. T. A. Hoffmann (*Die Automate, Der Sandmann*), simbolizan la naturaleza extraña y fantasmal de la existencia en su conjunto. En Immermann (*Tulifantchen*, con varias etapas preliminares: *Die Papierfenster eines Eremiten, Avertissement von kürzlich erfundener hölzerner Gesellschaft*)

los utiliza en su polémica contra el avance de la mecanización del hombre y de la sociedad. Volver al texto.

[39] "La gente dice que el carruaje del mundo corre sobre ruedas de oro. Si la gente es aplastada por ellas, lo llamamos desgracia; pero Dios está mirando, impasible; permanece envuelto en su manto y no levanta tu cuerpo del peligro, porque en última instancia tú mismo lo has puesto ahí" (el comienzo de *Die Mappe meines Urgrossvaters*). Volver al texto.

[40] *Die heilige Allianz* (1822) en *Ges. Werke* (1929) XIII. 415. En su *Mythengeschichte der asiatischeu Welt* (1810), Görres se atrevió a remontar los mitos de todas las religiones a una única religión "primigenia"; al llevar a cabo esta síntesis, destacó la doctrina india de maya, que consideraba la solución "estética" que ocupa el término medio entre la enseñanza china, que califica de "mecánica", y la enseñanza occidental, que (desde Zoroastro hasta la Biblia) procede "éticamente" en el contexto de un dualismo dramático, como un juego de amor jugado por el Absoluto: "La Divinidad se envolvió en esta maya, como en un velo, según su beneplácito; así tejió a su alrededor un dulce susurro de amor." Maya es "apariencia, ilusión, pero sin dolor ni remordimiento; todo es broma y juego": (*Werke* [1935] V, 290). Se trata de una interpretación muy poco histórica; naturalmente, no pudo imponerse a Schopenhauer, Nietzsche y Wagner. Volver al texto.

[41] Encontramos el tema del *baile de máscaras* en todas partes (a menudo mezclado con el de la obra de marionetas), como una imagen de los quehaceres del mundo; en Jean Paul (donde aparece como una "danza de los muertos"), en Tieck (*Lovell*), Brentano, E. T. A. Hotfmann, Morike, y 111 el genial carnaval de Schumann, inspirado en Jean Paul: aquí tenemos tanto la embriaguez como la cualidad de lo espeluznante, lo fantasmal. En *Ahnung und Gegenwart* (1815), de Eichendorff, Friedrich y Leontin, rodeados de noche y soledad, se asoman desde la copa de un árbol y ven la animada actividad de un baile, sin poder oír la música de la danza. Les parece una "obra de teatro espantosa y ridícula", ya que "observan los placeres multicolores de los seres humanos sin comprender sus conexiones internas, viéndolos asentir e inclinarse unos ante otros como marionetas, viéndolos reír y mover los labios, sin oír lo que dicen. . . . ¿Y no se les presenta esta obra todos los días? . . ¿No gesticulan, se afanan y atormentan así todos los hombres, tratando de dar una forma exterior a esa melodía particular, tundamental, que cada uno lleva en lo más íntimo de su alma? Algunos pueden expresarla más elocuentemente,

otros menos, pero nadie puede expresarla completamente, tal como le es presente" (*Werke* [Insel, 1941], II, bk. I, cap. 6, p. 71). Más adelante (bk. II, cap. 1) retoma el tema: "La feria, con su extraña alegría, estaba en pleno apogeo por ambos lados; imágenes alegres, atractivas y solemnes de la vida pasaban ante él. . . . Innumerables espejos estaban colocados de tal modo que multiplicaban la vida hasta el infinito, confundiendo las figuras con sus reflejos, de modo que su mirada desconcertada se perdía en la lejanía sin límites de esta perspectiva. Las máscaras que le rodeaban le llenaban de horror". Una máscara alta y esbelta dominaba: La Muerte (131-32). "Que el hombre extienda sus alas, / se retuerza y dé vueltas: / De este mundo de tontos / Nunca saldrá" (312). Volver al texto.

[42] *Dichter und ihre Gesellen* (1834; incluido entre los *Wanderlieder* como "Dryander mit der Komödienbande"). Cf. Lothario en la misma novela: "Los poetas no deben ceder; deben dejar que los teatros se mueran de hambre de poesía, deben dejar que languidezcan poco a poco en su propia miseria y aburrimiento; mientras que fuera ellos mismos dramatizan el mundo de formas frescas y audaces" (bk. I, cap. 11, 476s.). Para Eichendorff el drama de la vida es el drama teológico, que eleva el juego de marionetas idealista del destino a su propia verdad. Esto queda claro en su representación de Calderón, por ejemplo en la *Andacht zum Kreuze*, donde "la santa Cruz, un *fatum* cristiano" arde "sombríamente durante toda la obra, hasta que finalmente, devorando y transfigurando todo lo terrenal, brilla con una llama constante" (*Zur Geschichte des Dramas*, Cotta [1958], vol. 4:526). Volver al texto.

[43] Antes de abandonar este período, debemos mencionar otro tema que continúa un aspecto de la idea del "teatro del mundo", a saber, *el mundo visto desde arriba*, es decir, visto ahora desde una aeronave. Los dioses de Homero y Virgilio contemplaban desde lo alto el drama del mundo, y se les unían en esta visión las almas de los muertos y de los que estaban en éxtasis místico; el tema es habitual en la Antigüedad tardía (*Somnium Scipionis*) e incluso en la Edad Media (Dante). En efecto, ya en la Antigüedad, el científico podía contemplar la pequeñez de la tierra. Cf. Aristóteles, *Metereologica* 352a: "Sería ridículo poner en movimiento el universo en aras de cambios tan triviales de duración extremadamente corta (la elevación de zonas terrestres desde el mar y la sumersión de otras); pues en términos de masa y compás la tierra no es nada comparada con todo el cosmos". Pero la conjunción del empuje entusiasta hacia arriba y la visión

global desapegada es moderna. En *las Lusiadas de Camoes*, Vasco da Gama ve la tierra desde arriba en una visión al servicio de la conquista portuguesa. *En Primero Sueno*, de la autora mexicana Juana Inés de la Cruz, el mundo es visto desde lo alto en un sueño, o mejor dicho, hay un intento de verlo de un solo asidero; una vez más el vuelo onírico hacia arriba se combina con la polihistoria. En el idealismo, el vuelo aéreo se convierte en la imagen visible de la reflexión trascendental. Giannozzo, el Luftschiffer de Jean Paul, experimenta el mundo que tiene debajo como "el teatro del mundo" (sexto vuelo): "En la superficie, que fluía hacia el infinito por todos lados, todos los diversos teatros de la vida actuaban al mismo tiempo con los telones abiertos". En última instancia le hace "desdichado, vacío y melancólico", pero no se permitirá mirar a Dios: en los mundos infinitos que están por encima de él las cosas no serán diferentes de lo que son con nosotros. Stifter, en su *Cóndor* (1840) también eleva a los aeronautas a un estado intermedio en el que la tierra "ya no es la familiar casa ancestral" y, cuando miramos hacia arriba, el firmamento ya no está allí: "La hermosa campana azul de nuestra tierra se había convertido en un abismo completamente oscuro. . . El sol es una estrella amenazadora, sin calor, sin resplandor... . abriéndose paso desde el vacío con un brillo destructor". "Sólo una luz dura miraba al globo y a la nave, resaltando la máquina de forma fantasmal contra la noche circundante e impartiendo un brillo mortal a nuestros rostros". La visión que Saint-Exupery tiene del mundo desde su avión pone fin a esta serie; nadie escribe poesía sobre los viajes a la Luna. Volver al texto.

b. Disiect Membra Poetae: Postidealismo

[1] *Fausto*, Paralipómeno 63. Volver al texto.

[2] *Conversaciones con Eckermann*, fragmento de la parte 4. Volver al texto.

[3] Paralipómenos, esquema general, 11 de abril de 1800. Volver al texto.

[4] "Vienen y me preguntan qué idea intentaba plasmar en mi Fausto, ¡como si realmente lo supiera o pudiera expresarlo con palabras! Del cielo, a través del mundo, al infierno", pero eso no es una idea: es el curso de la acción. . . . Que el diablo pierda la apuesta, y que un hombre que se esfuerza constantemente por apartarse de un camino de graves errores y abrazar cosas mejores pueda ser redimido, no es

una idea en el sentido de que sustente toda la obra y cada escena individual en particular. . . . . Lo más inconmensurable. . . mejor" (*Conversaciones con Eckermann*, 6 de mayo de 1827). Volver al texto.

[5] Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800) SW I/3 600. Volver al texto.

[6] Franz Grillparzer, *Werke* in 16 parts, cd. Stefan Hock (Bong). Volver al texto.

[7] "Pero tal vez no desprecie coronar / el más alto poder con el más alto honor" (V, 1180s.). Volver al texto.

[8] Véase la respuesta del emperador a la petición de libertad religiosa de los estados de Bohemia (VIII, 1599 ss.). Volver al texto.

[9] Ferdinand, acto V, 2618. Volver al texto.

[10] *Sobre König Ottokars Glikk und Ende*, ed. Sauer, 20 vols. Sauer, 20 vols., 18:188. Volver al texto.

[11] *Studien zur Philosophie und Religion* XI, 28. Volver al texto.

[12] "El Espíritu no es nada en reposo, sino lo absolutamente inquieto, la pura actividad, la negación o la idealidad de todas las definiciones fijas de la razón. No es abstractamente simple, sino que, en su simplicidad, se distingue simultáneamente de sí mismo. No es un ser ya definitivo y completo antes de su aparición" (XI, 21, n. 33). Volver al texto.

[13] XI, 46, nº 113. También Hebbel y Wagner, en sus Nibelungos, como Ibsen en sus obras nórdicas, volvieron a una antigua época germánica. Volver al texto.

[14] También Raquel (en *Die Jüdin von Toledo*) practica la "magia", fijando el retrato del Rey con agujas al respaldo de la silla: "Dicen que las brujas inducen al amor clavando agujas, así, en las figuras de cera" (acto II, 586). Y la magia es eficaz: "¿Quién eres, muchacha? ¿Practicas artes y crímenes secretos?" (V, 63 1). Volver al texto.

[15] Como Fedriko (*en Blanket von Kastilien*), que se ha refugiado "del círculo encantado de la muchacha" en la *Orden de Santiago* (IX, 79); así también Margaretha, la esposa de Ottokar. Volver al texto.

[16] *Des Meeres und der Liebe Wellen* (vol. VI), acto I, 165ss. La Afrodita celestial con la que Hero está "prometida" (1223) es "sin sexo". Volver al texto.

[17] *Ibídem*, 372. Pero también Leandro, antes de su amor por Hero, ha de sentirse "un héroe, un dios, un hombre" (acto II, 556). Grillparzer remonta expresamente esta virginidad "egoísta" a la India (Naukleros habla del "insolente servicio de los malhumorados esclavos del Indo", 865): su objetivo es el "recogimiento" (acto III, 948), la contemplación,

como opuesto explícito de la acción ("Sin embargo, aquel cuyo esfuerzo conduce al interior, / donde sólo *la plenitud* trae plena influencia, / que aleje su mente de la lucha exterior", 979-80). Volver al texto.

[18] *Safo* (vol. Ill), acto I, 202. Volver al texto.

[19] "El pobre arte está obligado eternamente / A mendigar de la superfluidad de la vida. . . ." / "Esforcémonos entonces, querido amigo, / En trenzar *ambas* coronas alrededor de nuestras frentes, / Bebamos la vida del embriagador cáliz del arte" (280-82). Volver al texto.

[20] "Permítanme volver a ese tiempo. . ." / "Cuando el amor era todavía para mí una tierra mágica, / una tierra mágica extraña y desconocida" (385, 391-92). Volver al texto.

[21] De nuevo como Phaon, acto V, 1721. Volver al texto.

[22] 1169; acto V, 1665: "¡Entonces enfurece y mata, oh traidora Circe!" Volver al texto.

[23] *Die Argonauten* (vol. IV) acto III, 1011 y ss. Volver al texto.

[24] *Medea* acto II, 1057s. Volver al texto.

[25] *Ibídem*, 1115. Volver al texto.

[26] "¿No habéis cercado de tal manera al noble ciervo con las redes de caza de la traición atroz que no tiene escapatoria?" (acto V, 2251s.). Volver al texto.

[27] "Muy probablemente hay en lo divino un núcleo central, un complejo, de hecho un núcleo regulador y creador; y podemos acercarnos más a él diciendo: 'No hay Dios', que si dijéramos -según nuestros conceptos- 'Hay un Dios' " (XI, 38, nº 95). Volver al texto.

[28] Cf. el ensayo "Vom Schicksal" (1817) XII, 59: "El cristianismo nos ha dado un Dios omnipotente que tiene en sus manos los fundamentos de todo ser y que es el originador de todo cambio. Eso basta para satisfacer el presentimiento del espíritu. Pero, ¿es suficiente para domar la razón melancólica, la imaginación desbocada? La experiencia de 1800 años indica lo contrario. Conocemos a Dios como el *último* eslabón de la cadena de las cosas, pero faltan los eslabones intermedios, y nuestra razón busca siempre una *serie*." A Grillparzer le gustaría que el concepto de destino siguiera siendo tan fluido que "nunca quedara del todo claro si el poeta comparte completamente esta creencia. Al concretarse, la providencia se convierte automáticamente en un destino [*Schickung*] indistinguible de la fatalidad [*Schicksal*]" (XII, 62). La Introducción a *Die Ahnfrau* se refiere a Calderón en este contexto. Volver al texto.

[29] XVI, 447. Volver al texto.

[30] (Vol. III) acto II, 1529 y ss. Cf. Jaromir en el acto V, 2835 y ss. Cuando Jaromir coge la daga del *Ahnfrau*, tiene una experiencia déjà-vu de los crímenes de los antepasados: "Y sentí que me rodeaban figuras que había visto a menudo, como en una vida anterior. . . . Y en lo más profundo de mi pecho me parecía encontrarme a mí mismo" (2132 y ss.). Volver al texto.

[31] (Tomo VI) acto IV, 2694 y ss. Volver al texto.

[32] (Tomo VI) acto IV, 2289-99. Volver al texto.

[33] *Ibídem*, 2355-58. Volver al texto.

[34] Aparte del verso final en *Des Meeres und der Liebe Wellen*, cuando Janthe coge la corona de la estatua de Amor, la lanza hacia la mujer muerta y se dirige a la estatua con estas palabras: "Tú que tanto prometes, ¿mantienes tu palabra?" (VI, 2115s.). Volver al texto.

[35]) Entre estos dos debemos mencionar al menos a Christian Dietrich Grabbe (*Sämtliche Werke* 1874), que en sus obras nos presenta "ego-mónadas" aún más aisladas y metafísicamente indefensas que Grillparzer y Hebbel. Pero es característico que estos personajes más grandes que la vida se sitúen -en la mayoría de los casos con cierta dificultad- sobre el fondo de una representación naturalista, alegremente coloreada y caótica de la vida popular. El Napoleón de Grabbe (en *Napoleon oder die hundert Tage*) formalmente se ahoga en ella, a pesar de sus grandes declaraciones: "El Sol se hundió conmigo" (III, 65); "Yo soy yo, es decir, Napoleón Bonaparte, que se creó a sí mismo en dos años" (III, 131). A Cambrone: "General, es mi suerte la que falla: yo no soy" (III, 249). Del mismo modo, *Aníbal* se eleva aislado por encima de romanos y cartagineses; es traicionado por estos últimos y sacrificado al "sistema" económico que no puede morir (III, 486). Volver al texto.

α. Friedrich Hebbel,

[1] Friedrich Hebbel, Tagebücher in *Werke*, 5 vols. (Hanser, 1966); 465-66; referenciado en esta sección por volumen y número de página. Volver al texto.

[2] Prefacio a *María Magdalena* en *Werke* I, 320-21. Volver al texto.

[3] I, 313. Volver al texto.

[4] *Mein Wort über das Drama* en *Werke* III, 546. "Esta culpa es una culpa primigenia, que no puede separarse del concepto del hombre; apenas se filtra en su conciencia, sino que es algo dado con la vida

misma". La doctrina del pecado original no es "otra cosa que una consecuencia extraída de ella y modificada cristianamente" (III, 568). Volver al texto.

[5] *Ibídem*, 569-70. Volver al texto.

[6] I, 312. Volver al texto.

[7] I, 320. Volver al texto.

[8] I, 319. Volver al texto.

[9] III, 545. Volver al texto.

[10] IV, 371 (nº 1471). Volver al texto.

[11] III, 546. Volver al texto.

[12] "[P]or mucho que cambien las cosas a su alrededor, el hombre, según su naturaleza y su destino, permanece eternamente el mismo" (III, 546). Volver al texto.

[13] I, 309-10. Volver al texto.

[14] III, 520. Volver al texto.

[15] I, 322. Volver al texto.

[16] I, 310. Volver al texto.

[17] Aunque esta obra expresa también la idea hegeliana de la subordinación absoluta del individuo a la sociedad, de la que "el Estado es la expresión formal necesaria" (a K. Werner, 16 de febrero de 1852: vol. V, 709), Hebbel considera que la situación trágica del duque Ernst es sólo muy extraordinaria, "monstruosa" (a Euchtritz, 14 de diciembre de 1854; vol. V, 760). No deseaba rendir pleitesía a Hegel, sino contrarrestar el espíritu de la época: "Desde hace mucho tiempo siento el impulso de erigir un monumento al antiguo Reich alemán" (a G. C. Gervinus, 11 de diciembre de 1852: vol. V, 746). Volver al texto.

[18] Los planes para *Moloch, Christus*, y para hacer de *Judith* el punto culminante del principio judío, y de *Genoveva* el punto culminante del cristiano. Volver al texto.

[19] III, 550. Volver al texto.

[20] III, 569; cf. I, 319. Volver al texto.

[21] Es característico que, en *Herodes und Mariamne*, toda la "infinitud" del amor tenga que presentarse dentro de los confines de la mortalidad, ya que la inmortalidad es explícitamente rechazada: (2979). Volver al texto.

[22] *Judit* es una confusión enmarañada de amor y odio hacia Holofernes; su descripción del acto (I, 65) muestra la identidad de ambos. El enloquecido Golo en *Genoveva* reconoce la unidad del amor y la muerte: "Oh amor. . . / Tú no eres la vida, sino la muerte, ¡la

muerte! / Tú eres la forma más bella y elevada de la muerte, / la única que, al tomar, da" (300s.). Tanto Herodes como Mariamne viven y piensan en términos de esta unidad de amor y odio. Herodes: "Escaparé de este torbellino / De odio y amor, antes de ahogarme en él, / Cueste lo que cueste". (2904 ss.). Mariamne "ahora le odia y le ama a la vez" (940). Sobre la relación de Brunilda con Sigfrido, Hagen dice: "Ella está en su poder, y este odio / Está fundado en el amor. . . Pero no es el amor lo que une / al hombre y a la mujer,. . . sino algún hechizo / Mediante el cual su sexo se esfuerza por mantenerse, / Conduciendo al último gigante femenino, sin deseo, / Sin elección, a los brazos del último gigante" (2161). Golo enuncia esta identidad más claramente en su descripción de un sueño: "Ahora el odio y el amor se reconciliaron, / y el odio encontró en la herida que había infligido / su tumba más dulce, el amor, que en vano / trató de curar lo que era incurable, / se disolvió en lágrimas, y una emoción superior, que unía suavemente a los dos, / algo primitivo, que todo lo abarcaba, / me arrastró hacia abajo, como sobre las olas, más y más profundamente en la noche" (2053 y ss.). Volver al texto.

[23] Para Hebbel, el dualismo sexual es la manifestación más clara de lo metafísico. "Cuando a un hombre no le falta nada, aún le falta esto: / Conocer a la mujer como realmente es. / Ella forma de sí misma algo que él en vano / se esfuerza por moldear a partir de la materia externa de la vida" (*Genoveva* 154 y ss.). "¡Quién ha sondeado jamás las profundidades de lo que es posible para una mujer!". (2385f.). Volver al texto.

[24] Al final de la lista de *dramatis personae* en *Gyges und sein Ring*. Volver al texto.

[25] Genoveva es un icono sangrante (267 ss.), un "santo de los santos" (152), que contempla los sufrimientos de la Cruz que borran el pecado de un intento de matar a Dios (1197 ss.); ella perdona (Golo: 2112, Sigfrido: 3285 ss.), y en última instancia hace que Sigfrido perdone a Golo (Epílogo 281 ss.). Volver al texto.

[26] Ella elabora el plan "satánico" (1685). La larga sexta escena del acto IV tiene toda la parafernalia de una invocación al diablo y a la posesión demoníaca. Finalmente, Margarethe quiere ser el mal absoluto (2912 y ss.) como contrapunto a la bondad absoluta de Genoveva. Termina quemándose a lo bonzo. Volver al texto.

[27] Esta selección de dramaturgos sólo pretende ofrecer ejemplos. Basta con que muestre los contornos de la metafísica decimonónica, tanto de Schopenhauer como de Nietzsche, ninguno de los cuales, de

hecho, desarrolló una teoría fructífera del drama. Tanto Hebbel como Ibsen conducen a ellos: las "mónadas" post-idealistas pueden interpretarse igualmente como formas alienadas de la inconsciente y ciega "Voluntad Total" (en la que están destinadas a disolverse) o como expresiones obstinadas de la voluntad de vida o de la voluntad de poder. Ambas se combinan en la metafísica simultáneamente pesimista y *kulturoptimistisch* de Eduard von Hartmann, cuya deidad es un "héroe trágico" en el sentido de Hebbel e Ibsen. De Hartmann se pasa a Scheler. Pero el deslizamiento desde la metafísica hacia las profundidades de la psique, que hemos observado en Hebbel, triunfará en el drama: el drama sociológico (G. Hauptmann) y psicológico (B. Shaw) se convertirá en la forma dominante, rompiendo finalmente el vínculo con el antiguo "teatro del mundo". Volver al texto.

β. Henrik Ibsen

[1] *The Complete Major Prose Plays* (Nueva York, 1965). Volver al texto.

[2] Roman Woerner, *Henrik Ibsen* 3a ed. (2 vols., 1923) vol. 1:23. Esto puede compararse con un preludio místico no escrito de *Emperador y Galileo*, en el que encontramos la frase: "La escena es la fortaleza de las profundidades sin fondo. . . . Los espíritus de los muertos se elevan hacia arriba; los demonios de las tinieblas los sujetan con cuerdas; cansados, se hunden de nuevo" (I, 319). Volver al texto.

[3] Prefacio a *Catilina* I, 124, "¡Debes, debes! -una voz me llama en lo más íntimo de mi ser; y sin embargo, yo, aún vacilo". "Oh, que una vez, por una fracción de segundo, pudiera destellar y flamear como una estrella fugaz a través de alguna elevada hazaña". Furia: "Tu corazón es grande, digno de gobernar Roma. . . . Oh, ¿por qué vacilas?" (156). Volver al texto.

[4] "Pertenezco a la tumba; ése es mi hogar. Soy un fugitivo que huye de los valles de la muerte; al amanecer estaré de nuevo en casa" (169). Volver al texto.

[5] Un trampolín, más suave, hacia la obra maestra que le siguió, *Los vikingos en Helgeland*. Esta última obra, cuyo tema está tomado de la Saga de los Volsungos, ya estaba fermentando en la mente del poeta, pero no había madurado; así que la historia medieval más sobria vino antes que la saga salvaje de los tiempos antiguos. Volver al texto.

[6] Esto no se contradice con los pasajes en los que, por la "noche", Brand regatea con Dios, ni con los versos finales, cuando Brand

pregunta a Dios si una "voluntad *quantum satis*" no tiene, después de todo, ninguna importancia, y se le responde que "Dios *es deus caritatis*"; está claro que esta respuesta no es la del poeta, sino sólo la dúplica destinada a revelar la dimensión trágica de una voluntad absoluta. Volver al texto.

[7] De las cartas a G. Brandes, citadas por Woerner, *Henrik Ibsen* I, 175. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 179. Volver al texto.

[(9)] "El espíritu de la verdad y el espíritu de la libertad son los pilares de la sociedad". "Debo acomodarme en el gran mundo de la verdad y la libertad que ahora se me ha revelado". Volver al texto.

[10] III, 121. Volver al texto.

[11] Nora: "Debo averiguar quién tiene razón, la sociedad o yo". Volver al texto.

[12] Ellida: "Viene a pedirme. . que empiece mi vida de nuevo-que viva una vida desde mi propia verdad-la vida que aterroriza y atrae-y a la que *no puedo* renunciar, ¡no por mi propia voluntad!". Volver al texto.

[13] Lo encontramos en Frank, Brand, Solness, Allmers, Borkmann y Rubck. Volver al texto.

[14] Rubek no sólo se lo prometió a Maja; ya le había dicho lo mismo a Irene: "Me sedujiste y me prometiste todas las glorias del mundo si yo . . te seguía a las alturas. Y entonces caí de rodillas y te adoré y te serví". También Falk llegó a Schwanhild con "los dones de este mundo". En *La Liga de la Juventud*, Aslaksen quería "compartir todo lo que es glorioso en el mundo". Bernik es "el primer hombre del pueblo, en esplendor y placer, en poder y honor", aunque "todo este esplendor está construido sobre un suelo cagado y pantanoso". Helmer considera a Nora "toda la gloria que tengo". Hilde quiere apoderarse de "toda la gloria" que rodea Solness; Borkmann dice: "Quería someterme a todas las fuentes de poder de esta tierra. . . Quería subordinarlo todo a mí, tomar el poder yo mismo para crear una buena lite para muchos, muchos miles de otros". Incluso al morir, dice: "¡Mi imperio! . . Mi profundo, insondable, inagotable imperio... . Os amo, valores que convocáis la vida, con todo vuestro brillante tren de poder y esplendor". Y cuando Ella le acusa de haber pisoteado su vivo corazón humano, él responde: "¿Quieres decir, por el bien del imperio, el poder y el esplendor?" Finalmente, en *Emperador y Galileo*, Basilio le dice a Juliano: "Toda la gloria de la tierra está puesta a tus pies". Al final de la primera parte, el partido de Juliano y el coro de cristianos se enfrentan en la iglesia de Viena. Juliano dice: "¡Mío es el reino!", y

Sallust le saluda con: "¡Y el poder y la gloria!", mientras el coro de la iglesia entona: "Tuyo es el reino y el poder y la gloria". En la segunda parte, Juliano relata un sueño en el que Minerva y el Sol -el rey que gobierna la tierra- le elevan "hasta la cima de una montaña. Le señalaban a lo lejos y le mostraban la herencia de toda su raza. . . . Luego anunciaron al joven que todo esto le pertenecería". Sólo él debía venerar a los dioses, recordando que su propia alma era de origen divino y que sería un dios como ellos. Máximo aconseja a Juliano que abra los ojos de los hombres, como un médico, "y entonces te verán en tu gloria". Volver al texto.

15 Woerner, *Henrik Ibsen* I, 283-84. Volver al texto.

c. Hofmannsthal: La producción final del "Teatro del Mundo"

1 *Gesammelte Werke* in *E. inzelausgaben*, ed. H. Steiner, 15 vols. (1946-). Volver al texto.

2 E. R. Curtius, "George, Hofmannsthal y Calderón" en *Essays on European Literature* (Princeton, 1973), 149. Cf· Cf. *Ad me ipsum*: "Un sentimiento de pertenencia ininterrumpida al Sacro Imperio Romano Germánico. También a Italia" (*Aufzeichnungen*, 239). Sobre la continuidad del teatro popular austriaco que, ya desde el barroco, ha transmitido "tragedias de Estado a lo grande, obras de pasión, obras de juicio universal, operetas alemanas e italianas,. . . leyendas. . . obras de Carnaval", etc., cf. *Prosa* III, 444-46. Volver al texto.

3 Sobre los problemas que plantea esta "representación" de un reino espiritual que ya no existe 111 lo concreto, véase Brian Coghlan, *Hofmannsthal's Festival Dramas, Jedermann, Das Salzburger Grosse Welttheater, Der Turm* (Cambridge / Melbourne University Press, 1964), 310-14. Volver al texto.

4 Curtius, "George, Hofmannsthal y Calderón", 160, 159. Volver al texto.

5 "Buch der Freunde", *Aufzeichnungen*, 54. Volver al texto.

6 Véase el terrible juicio de Hofmannsthal sobre Oscar Wilde: *Sebastian Melmoth* (1905) en *Prosa* II, 133. Pero en su primera época hay expresiones de una filosofía de la vida puramente dionisíaca: "El ritmo trágico fundamental: el mundo, escindido en individuos, anhela la unidad. Dionysios Zagreus quiere renacer" (*Aufzeichnungen*, 106). Volver al texto.

7 *Gedichte und kleine Dramen* 290-92. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 373-94. Volver al texto.

[9] *Ibídem*, 329-72. *"Der Kaiser und die Hexe* es una pura confesión personal", en *Ad me ipsum (Aufzeichnungen*, 240). Volver al texto.

[10] *Das alle Spiel von Jedermann* (1912*) Prosa* III, 115-16. Volver al texto.

[11] *Dramen* III, 252. Volver al texto.

[12] "Las obras de los últimos siete años de su vida son cristianas no sólo por su simbolismo, sino por la conversión de su corazón, por un gran y silencioso *sursum corda*" (Curtius, "George, Hofmannsthal y Calderón", 167). Volver al texto.

[13] "El individuo y la época vistos como mito,. . . Segismundo refleja de algún modo el cambio de época en el sentido del mundo desde Kant" (*Aufzeichnungen*, 233). *Der Turm*: "Para mostrar lo despiadado de nuestra realidad, en la que el alma vaga, procedente de alguna región oscura y mítica" (242). Cf. las observaciones muy tardías sobre la necesidad del "drama lírico" y la "ópera mitológica" como "la más verdadera de todas las formas" para la actualidad (*Die Aegyptische Helena*, 128 *en Prosa* IV, 459-60). Volver al texto.

[14] En 1904 pidió a H. Bahr "el libro de Freud y Breuer sobre la cura de la histeria mediante la liberación de los recuerdos reprimidos. . . . Sé que allí encontraré cosas que me ayudarán mucho con *Das Leben ein Traum" (Briefe* II, 152). Ese mismo año escribe: "Quisiera pedirle otra cosa, las *Maladies de la personnalite*. El tema que más me fascina actualmente es *Das Leben ein Traum*, es decir, descender a lo más profundo del dudoso reino cavernario del yo para encontrar o bien lo que ya no es yo, o bien el mundo". (*Briefe* II, 155. El libro mencionado es el de Theodore Ribot, 1884.) Volver al texto.

[15] Podemos ver en las apenas descifrables *Aufzeichnungen* de Hofmannsthal*, Ad me ipsum*, que estas aparentes alternativas no eran (incluso mucho tiempo después) alternativas en absoluto. El "tema básico" es "encontrarse a sí mismo" (*Aufzeichnungen*, 222); "Idea meta: la vida superior debe ser la elevación del yo, alcanzada a través de encontrar lo que es correcto y propio de uno mismo" (220s.). "Introversión como camino hacia la existencia (el camino místico)" (215). Por otra parte: "El camino hacia la vida y hacia el ser humano pasa por el sacrificio. . . . El sacrificio como entrega de sí mismo" (217). "Transformación mediante la acción. Actuar es entregarse". Una vez más, "lo esencial no es el acto, sino la fidelidad. Identidad de fidelidad y destino". Por último: "Transformación, pero al otro lado de la vida: Ariadna. Renacimiento" (217). Y una síntesis: "cambiarse a sí mismo

(buscar su destino) mediante *la acción* (acción en la entrega)" (221). Volver al texto.

16 "¿Dónde aprendimos a decir 'alma' / para esta yuxtaposición de mil vidas?". ("Gestern", *Gedichte und lyrische Dramen*, 223). "La energía acumulada del misterioso pedigrí que llevamos dentro, las capas y capas de recuerdos supraindividuales almacenados" (Discurso en casa del conde Karl Lanckoronski. *Prosa* II, 30). El dramaturgo sabe que está preñado de todos los personajes que contendrá su obra: "Hay tantos en mí; tantos se reúnen en mí. En realidad y verdaderamente hay más seres viviendo dentro de cada uno de nosotros de los que estamos dispuestos a admitir" (*Shakespeare's Könige, Prosa* II, 154). Muy tarde dice que el poeta "puede darnos una idea de la vasta mezcla que, a través de la máscara del yo, se convierte en la persona" (*Die Aegyptische Helena, Prosa* IV, 459). Volver al texto.

17 El Segismundo de la primera versión es un animal entre los animales, no sólo en la "preexistencia", sino lleno de crueldad y ansia de matar, en venganza por lo que le han hecho (*Dramen* III, 352), pero también por una "megalomanía" que hace que su persona parezca no distinguirse del mundo: "Incluso su cuenco para comer, la paja de su cama, su ansia de matar son ahora emanaciones de su divinidad" (*ibíd.*, 429). Volver al texto.

18 La preocupación explícita de Hofmannsthal por un caso significativo de esquizofrenia llega más tarde (1907), cuando había estudiado *La disociación de una personalidad* (1906), de Morton Prince. Esto le dio el doble personaje de Maria-Mariquita para su novela *Andreas oder die Vercinigten*. Cf. R. Alewyn, "Andreas und die 'wunderbare Freundin'. Zur Fortsetzung von Hoffmannsthals Romanfragment und ihrer psychiatrischen Quelle" (1955), en Über *Hugo von Hofmannsthal, Kleine Vandenhoeck-Reihe* 57 (1958): 105-41. Pero al igual que las observaciones freudianas pueden encontrarse en los apuntes de Hofmannsthal anteriores a su encuentro con Freud, el problema de la esquizofrenia ya estaba ahí, latente al menos, antes de que leyera a Prince. Del mismo modo que la *wunderbare Freundin*, cuando Andreas la posee totalmente, está completa, "*die Ganze*, ni Maria ni Mariquita sino más que ambas -ya perteneciendo a Dios, pecando sin pecado- ya formando parte del otro mundo" (139-40), así el Segismundo de la primera versión es simultáneamente hijo de rey y bestia asesina; el intercambio de sueño y realidad se convierte ahora en un círculo vicioso. En su totalidad que trasciende el ego, el Segismundo cambiado de las versiones posteriores siempre llevará al

"otro" dentro de sí. A la gitana, encarnación del caos, le dice: "No puedes sacudir nada de tu vientre, ángel negro, pero yo ya estaría en términos íntimos con ella" (*Dramen* IV, 182). Volver al texto.

[19] "¡Eso! ¡I! ¡Yo! ¿Por qué? ¿Por qué? / ¿Por qué, al llegar a ser, me convertí en esta persona concreta?". (*Dramen* III, 350-51). "¿Estoy ahora en el mundo? ¿Dónde está el mundo? (*Dramen* IV, 25; 335). Volver al texto.

[20] *Dramen* III, 357-68, 432. Volver al texto.

[21] "Esta torre es el centro de todas las injusticias del mundo; aquí la terrible injusticia engendra continuamente demonios" (*Dramen* III, 426). Volver al texto.

[22] Elektra y Clitemnestra (*Elektra* 1903) están construidas según el mismo modelo. Esta última es la mujer culpable que trata de contener y encubrir la teud de sangre (= Elektra); la primera, la que no olvida; "No sé cómo he podido morir, si no es porque tú has muerto" (*Dramen* II, 27). Así, cuando Orestes ha matado a su madre, ella se derrumba en medio de la danza de la victoria. Volver al texto.

[23] En *Oedipus und die Sphinx* (1905; *Dramen* II, 271-417) Hofmannsthal se topa con el límite absoluto que le hace dar media vuelta. Como Cristo, Edipo es "a la vez sacerdote y víctima" (291), y esto lo eleva, junto con su madre y su esposa Yocasta, por encima de los dioses: "[S]omos más que dioses, / somos sacerdotes y víctimas, nuestras manos / lo santifican, sólo nosotros / constituimos el mundo" (416). Edipo sabe que él es el centro y el principio del mundo: "Tengo el mundo en mis venas: ninguna estrella cae, ningún pájaro se desploma del nido sin mí" (390). Pero esto se debe a que él es pura contradicción: "Soy un rey y un monstruo. . . . Ningún Dios separa lo uno de lo otro; ¡mátenme!". (405). Y es que se ha abierto en él el abismo de la sangre (un "sueño", "bendición", "maldición"), más profundo que el mar, insondable (290-91): "¡Oh sangre santa! / No sabes qué gran río eres; / Jamás podrán sondear las profundidades de tu vida, / donde se han extinguido el dolor y la ilusión, donde no habitan / ni el amor ni el odio, ni el hambre ni la sed, / ni la edad ni la muerte" (374). Edipo se ha "sumergido" "en la noche del sacrificio", buscando "la fuente de la sangre que hay en mí", y así su sangre fue santificada "para que se alzara por su propia fuerza y se enfrentara a Dios" (289-90). En este abismo habita, junto con los patriarcas (291), con sus crímenes, que permanecen latentes en los hijos de sus hijos: "Como el agua que fluye, el camino sigue dentro y a través de mi ser" (300). Edipo asume la culpa de sus antepasados *sacrificándose a sí*

mismo y comprendiéndola en todo su horror. Se sacrifica, entrega su vida en la "más absoluta soledad", se convierte en "compañero de los animales mudos", / "Entonces no necesitaré perderme / En lo indecible, la muerte viviente" (302). Así, su sacrificio es una huida más de un sacrificio más profundo. Pero lo da todo, y "puede ser suficiente" (303). Renuncia a "padre y madre, gloria y mundo"; porque es rey, debe sufrir (308). Lo hace como un "niño puro" (299) que nunca ha tocado a una mujer (296-98); renuncia a la torre de Segismundo: "Había pensado pedirle a mi padre una torre, / Un lecho de paja y pesadas cadenas-/ Pero ¿de qué nos serviría?". (301). Está dispuesto a "humillarse día y noche" (3 12). Debe "pagar" toda la culpa de sus antepasados (313). Y en la oración final del acto I, el gesto de rendición de Edipo obtiene una respuesta de la "voz" (de los antepasados): "Nuestra lucha y nuestro agarre han hecho de él lo que es: ahora que nos lo devuelva" (307). En el espíritu de esta plegaria, mata a su padre en el camino estrecho, y la maldición de éste le atraviesa el corazón (3 14); la Esfinge se derrumba al verlo -él es la contradicción viva del Ser- y ahora el camino que conduce al reino y al matrimonio con su madre, Yocasta, está despejado. Ella recibe al joven como *Ariadna auf Naxos* recibirá a Dionisos: como la Muerte, que es también el dios transformador de la embriaguez. Pero lo que en *Ariadna* será un símbolo ingrávido, aquí se ve lastrado por toda la contradicción de la culpa y la expiación simultáneas (362, 366, 378, 411-14). De ahí la queja de los dioses (399s.) sobre lo insoportable del destino, al mismo tiempo que la conclusión triunfal: la realización de la culpa como redención dionisíaca. La interpretación libre que hace Hofmannsthal *del Rey Edipo* de Sófocles (1906) no altera esta interpretación: aquí tenemos simplemente el desenrollamiento del destino; la interpretación se da en la propia obra de Hofmannsthal. Aquí "la vida soñada" (*Traumleben*) es una expresión para el colapso de todas las cosas: "Ya no puedes despertarme, / porque todo sueña conmigo" (280); "barrida es la frontera / entre el sueño y la vigilia, y pronto esa otra / entre la muerte y la vida" (290). Edipo sueña "el sueño de la vida" (*Lebenstraum*) -matar a su padre y casarse con su madre (292)- y así el acto ya está hecho de antemano. La Esfinge, al verle, "discierne mi sueño -ah, sólo hay uno, / El sueño de Delfos, ay, el sueño del padre, / La madre y el niño" (399). Los sueños de Creonte (324-25, 328), los sueños de los dos videntes y de Yocasta (363) "todos se hacen realidad: ése es el fin" (363). Volver al texto.

[24] Pero esta *Alcestis* sigue completamente atrapada en la

"preexistencia". Véase la referencia en *Aufzeichnungen* 129. Volver al texto.

[25] *Aufzeichnungen* 162. El texto de la ópera data de 1913, la composición musical de 1915. La novela (publicada en 1919) se escribió después de la ópera: *Prosa* III, 451s. Volver al texto.

[26] R. Alewyn, *Hofmannsthals Wandlung* (1949), 158. Alewyn tiene razón al decir que en este punto Hofmannsthal "salió del callejón sin salida del esteticismo", pero es prematuro caracterizar su "error metafísico" (del que ahora reniega) como el mantenimiento de una "dudosa inocencia ignorando altiva y temerosamente el lado oscuro de la vida". El "error metafísico" era mucho más gratuito: quería identificar inocencia y culpa, oración y crimen, "Adán" y "Cristo" en un naturalismo mágico y omnisciente. Volver al texto.

[27] *Dramen* III, to. Volver al texto.

[28] En la amonestación de la madre (*ibíd.*, 31); donde Jedermann conjura al Gesell para que le acompañe (58); en la profesión de fe, que al principio sigue siendo externa (*Die zwölf Artikel*: "De toda fe esa es la parte más lamentable" 80); luego en la fe enteramente personal "en Jesu Christ, / Que vino del Padre y se hizo hombre como nosotros. . . / Que en el tormento dio su vida / Por vosotros" (81). Jedermann abraza esta fe y debe ser enseñado por ella que tiene la sartén por el mango sobre sus malas acciones. Su sencilla oración (83) al "Salvador" le ha sido ganada por la vida sacrificada de su madre (84; en un primer borrador era por intercesión de María). Volver al texto.

[29] *Das alte Spiel von Jedermann* (1912) en *Prosa* III, 114. Volver al texto.

[30] *Ibid*. Volver al texto.

[31] *Das Spiel vor der Menge* (1911) en *Prosa* III, 64. Volver al texto.

[32] "Se supone que esta leyenda eternamente grande no concierne a los modernos, no concierne a cinco mil, diez mil alemanes, miembros de una nación que debe su mayor inspiración espiritual al cristianismo" (*ibid.*). Volver al texto.

[33] *Das alte Spiel von Jederman*, 120. Volver al texto.

[34] *Ibídem*, 62. Volver al texto.

[35] *Ibídem*, 64-65. Volver al texto.

[36] *Ibídem*, 62. Volver al texto.

[37] *Briefe der Freundschaft* (1953) (10 de febrero de 1912 y 16 de febrero de 1912), 136-38. Volver al texto.

[38] *Prosa* III, 115-16. Volver al texto.

[39] "Buch der Freunde", *Aufzeichnungen* 59. Volver al texto.

[40] *Prosa* III, 124. Volver al texto.

[41] B. Coghlan, *Hofmannsthal's Festival Dramas, Jedermann, Das Salzburger Grosse Welttheater, Der Turm*, 77 ss.: sin clímax, sin una decisión verdaderamente ética por parte de Jedermann, una sustitución demasiado fácil de las acciones que faltan por remordimientos y una fe que viene de fuera. El diablo, una figura cómica (como en la conclusión de *Fausto*), no es en absoluto convincente aquí. Cabe señalar que el primer borrador de *Jedermann* (1906) sólo tiene dos personajes principales, Jedermann y Mammon, su criado, cuya relación se inspira en gran medida en la que existe entre Fausto y Mefisto: *Dramen* III, 439-46. Esto es importante porque nos muestra que Hofmannsthal dejó que el drama-mundo de Goethe influyera en su obra, pero -mucho más marcadamente que Goethe (parte 2, acto 1)- situó el "dinero", los factores económicos y sociales, en el centro. Volver al texto.

[42] En Hofmannsthal, este aspecto aparece de forma algo brusca, señalado (*Dramen* III, 315) por el cambio de iluminación, el correr del viento que agita a los personajes. En cuanto a la vacilación del "Rey" en abdicar, la agonía de la "Bella", a cuyo favor aboga la "Sabiduría", la arrogancia y desesperación del "Rico", la dureza de oído del "Campesino", la alegre resignación del "Mendigo convertido en ermitaño", y la comparecencia de todos ellos ante el juicio de Dios -incluido el elemento eucarístico que se encuentra en los *autos sacramentales-, todo* esto no es más que un desenvolvimiento de los temas de Calderón. Volver al texto.

[43] *Briefwechsel mit Richard Strauss* (Zúrich, 1952), 468. Volver al texto.

[44] *Dramen* III, 312. Volver al texto.

[45] *Ibídem*, 294-95. Volver al texto.

[46] *Ibídem*, 290. Volver al texto.

[47] *Ibídem*, 294. Volver al texto.

[48] *Ibídem*,307. Volver al texto.

[49] *Ibídem*, 314. Volver al texto.

[50] *Dramen* IV, 206. Cf. Hofmannsthal en conversación con Burckhardt: "De todos estos aspectos terribles debe resplandecer algo reconciliador, algún futuro; sólo entonces lo realmente trágico tiene un fundamento genuino" (*Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter im Spiegel der Freunde*, cd. H. A. Ficchtner [Berna y Múnich, 1963], 140). Originalmente, por supuesto, el propio Segismundo iba a ser el rey-niño, cf. *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal-Carl J. Burckhardt*

(Fischer, 1956), 70. Los cuatro primeros actos de *Der Turm* fueron escritos en 1920-21, es decir, antes de la conclusión de *Das Grosse Welttheater*. La primera versión del último acto se escribió en 1923-24. Volver al texto.

[51] Jakob Laubach, *Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen* (Diss. Friburgo, 1954), 91 y ss. Volver al texto.

[52] *Dramen* IV, 75. Volver al texto.

[53] *Ibídem*, 88, cf. 87. Volver al texto.

[54] *Ibídem*, 182. Volver al texto.

[55] *Ibid.*, 27: El doctor: "Alma y tormento sin fin". Segismundo: "Hay una estrella dentro de mí. Mi alma es sagrada" (28). El médico: "¡Oh más que dignidad en tal humillación!" Volver al texto.

[56] Como hace K. J. Naef en *Hugo von Hofmannsthal, Wesen und Werk* (Zurich y Leipzig, 1938). Volver al texto.

[57] Laubach, *Hugo von Hoffmansthals Turn-Dichtungen*, 50. Volver al texto.

[58] *Dramen* IV, 170. Volver al texto.

γ. Nietzsche

[1] Salvo que se indique lo contrario, las referencias remiten a *las Werke* de Nietzsche en 3 vols., ed. K. Schlechta (Hanser, 1954). K. Schlechta (Hanser, 1954). Sobre este tema véase también: E. Emmerich, *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Philosophie Nietzsches* (Halle, 1933); Achim Fürstenthal, *Maske und Scham bei Nietzsche* (Diss. Basle, 1940); R. Debiel, *Die Metaphorik des Schauspielerischen* (Diss. Bonn, 1956). Volver al texto.

[2] *Die Geburt der Tragödie* 8 (I, 52) [*El nacimiento de la tragedia*, Londres & Edimburgo, 1909]. Volver al texto.

[3] *Ibídem*, 10 (I, 61). Volver al texto.

[4] III, 769. Volver al texto.

[5] "Die Falschheit", en *Der Wille zur Macht* II, no. 379 (Kröner XV, 413s.) [*La voluntad de poder*, Londres & Edimburgo, 1909-10]. Puesto que nadie produce el proyecto del hombre sino la "vida" misma, "persona" designa el resultado, no la causa, de tal producción. Por lo tanto: "Contenemos en nuestro interior los *planos* de *muchas* personas. . . . Las circunstancias hacen surgir una de estas figuras, y si las circunstancias cambian mucho, se verán dos o tres figuras" (XIII, 280). "El hombre es *irreconocible*, y lo que hace es *irreconocible*. Si, a pesar de ello, hablamos de seres humanos y de actos como si *fueran* reconocidos, es porque hemos llegado a un acuerdo sobre ciertos *papeles* que casi cualquiera puede desempeñar" (XIII, 281). Volver al texto.

[6] *Jenseits von Gut und Böse*, 289 (II, 752) [*Más allá del bien y del mal*, Londres & Edimburgo, 1909]. "Cada palabra representa un prejuicio". *Der Wanderer und sein Schatten*, 55 (I, 903). Volver al texto.

[7] *Menschliches, Allzumenschliches* II, 24 (I, 751) [*Humano, demasiado*

humano, Londres y Edimburgo, 1909-11]. Volver al texto.

[8] *Jenseits von Gut und Böse*, 273 (II, 740). Volver al texto.

[9] *Nietzsche contra Wagner* (III, 1042). Volver al texto.

[10] *Jenseits von Gut und Böse, Sprüche und Zwischenspiele*, 97 (II, 629). Volver al texto.

[11] *Ibídem*, 40 (II, 603). Volver al texto.

[12] *Morgenröte*, 527 (I, 1255) [*El amanecer del día* Londres & Edimburgo, 1909]. Volver al texto.

[13] *Die fröhtiche Wissenschaft*, 107 (II, 113) [*La alegre sabiduría*, Londres & Edimburgo, 1910]. Volver al texto.

[14] *Jenseits von Gut und Böse*, 278 (II, 747). Volver al texto.

[15] *Nachlass* (III, 796). Volver al texto.

[16] II, 362s. Volver al texto.

[17] *Nachlass* (III, 674). Volver al texto.

[18] *Zur Genealogic der Moral* (II, 855, 854) [*La genealogía de la moral*, Londres & Edimburgo, 1910]. Volver al texto.

[19] *Nachlass* (III, 678). Volver al texto.

[20] *Ibid.* (Ill, 844). Volver al texto.

[21] *Ibid.* (Ill, 670). Volver al texto.

[22] "Der Wanderer und sein Schatten", 58 (I, 904). Furstenthal se esfuerza por demostrar que Nietzsche intentaba "salir del laberinto de su naturaleza enmascarada", que le impedía pronunciarse inequívocamente. Pero ni su período intermedio, en el que la máscara (que cubre el rostro de Dionisos) es entendida como "instinto de moderación y medida" o como "capacidad de callar" (74), ni su último período, en el que intenta una vez más afirmar el elemento dionisíaco en su ilimitación (71s.), pueden proporcionar una salida a la autocontradicción que ha sido adoptada como principio. Volver al texto.

β. George Bernard Shaw

[1] *The Complete Plays of Bernard Shaw* (Londres, 1965), citado en esta sección como *Plays. The Complete Prefaces of Bernard Shaw* (Londres, 1965), citado en esta sección como *Pref*. Volver al texto.

[2] G. K. Chesterton, *Bernard Shaw*. En su prefacio a *Tres obras para puritanos*, Shaw confirma esta opinión: "Creo que siempre he sido un puritano en mi actitud hacia el arte" (*Pref*. 743). No lo fue menos en su actitud ante la vida. Volver al texto.

[3] Chesteron, *Bernard Shaw*. Volver al texto.

[4] Hermann Stresau, G. *B. Shaw* (Rororo, 1962), 83. Volver al texto.

[5] En 1891, Shaw escribió "La quintaesencia del ibsenismo". *En Regreso a Matusalén*, "En la canonización de San Henrik Ibsen" se descubre un monumento "que lleva en su pedestal la noble inscripción: 'No he venido a llamar a pecadores, sino a justos, al arrepentimiento' " (*Obras* 906). Volver al texto.

[6] Haber pasado esto por alto es el error de la extensa disertación de Friedhelm Denningham, *Die Dramatische Konzeption G. B. Shaws* (Bochum, 1969). Denningham intenta remodelar todo Shaw según las categorías del "determinismo social" y fracasa claramente. Volver al texto.

[7] *Volver a Matusalén* en *Plays* 956. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 938. Volver al texto.

[9] *Ibídem*, 958. Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 962. Volver al texto.

[11] Como en *La tragedia de un caballero anciano*. Volver al texto.

[12] *Volver a Matusalén* en *Plays* 925; se mata a los niños no deseados y a toda vida que no se valora, 949. Desde el punto de vista metabiológico es un mero prejuicio hacer una distinción esencial entre los animales y el hombre. Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 929. Volver al texto.

[14] *Prefacio* a *Sobre las rocas* en *Pref*. 353 y ss. Volver al texto.

[15] Cf. Keegan en el acto IV de *La otra isla de John Bull* o el diálogo entre Juana y el soldado inglés venido del infierno. Volver al texto.

[16] Cf. *Pigmalión*, acto V, y el Prefacio a *Tres obras para puritanos*. Volver al texto.

[17] *Casarse*. El Obispo: "Cásate con quien quieras: al cabo de un mes volverá a ser Reginald". Leo: "¿Entonces es un error casarse?" El Obispo: "Lo es, querida; pero es un error mucho mayor no casarse". Volver al texto.

[18] Soames: "Mi consejo para todos ustedes es que cumplan con su deber tomando los votos cristianos de celibato y pobreza. La Iglesia se fundó para acabar con el matrimonio y con la propiedad. . y para sustituirlos por la Comunión de los Santos". Las cartas de Shaw a la abadesa Laurentia de Stanbrook (publicadas en 1956 por John Murray) muestran que estas opiniones suyas no eran en absoluto simplemente excéntricas. Volver al texto.

[19] Shaw era un apasionado defensor de la unificación de todas las religiones y de la abolición de todos los dioses y cultos particulares (véase la despiadada sátira *A Black Girl Looks for God*, 1922).

Consideraba el Islam como el mejor modelo, relativamente hablando, de religión para la humanidad. Volver al texto.

[20] E. Brock-Sulzer, *Teatro* (Kösel, 1954), 85s. (Referencia a Shaw.) Volver al texto.

γ. Luigi Pirandello

[1] En *Three Plays* (Methuen, 1985). Volver al texto.

[2] Prefacio. "Nunca lo has visto porque un autor suele ocultar todas las dificultades de la creación. Cuando los personajes están vivos, realmente vivos y frente a su autor, . . él debe querer que sean lo que ellos quieren ser. . . . Cuando un personaje nace, asume inmediatamente tal independencia incluso de su propio autor, que todo el mundo puede imaginárselo en decenas de situaciones en las que su autor ni siquiera había pensado ponerlo" (Padre en el acto III, *Tres obras* 124). Volver al texto.

[3] Prefacio. Mientras los personajes intentan que se represente su obra, "yo los represento como si formaran parte de otra obra; pero ellos no son conscientes de ello, con el resultado de que su emoción apasionada. . se encuentra en el vacío". Volver al texto.

[4] "No es un truco. Es un nacimiento real, el nuevo personaje está vivo, por necesidad". "Se ha producido así un hiato, un cambio repentino del nivel de realidad de la escena, porque un personaje sólo puede nacer así en la imaginación del dramaturgo. . . . Utilizando el propio escenario, he llevado mi imaginación a la escena en el momento de la creación". Volver al texto.

[5] *Tres obras* 118. Volver al texto.

[6] *Ibídem*, 100. Volver al texto.

[7] *Ibídem*, 101. Volver al texto.

[8] *Ibídem*,122. Volver al texto.

[9] Hijastra: "¡Ya, ya, me muero por hacer esa escena!". (*ibíd.*, 106). ". . . ¡pero quiero enseñarte mi drama! El mío!" (115). Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 115. Volver al texto.

[11] *Ibídem*, 122. Volver al texto.

[12] *Ibídem*,123. Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 123. Volver al texto.

[14] *Ibídem*, 115. Volver al texto.

[15] *Ibídem*, 131. Volver al texto.

[16] Su ser-para-sí es idéntico a su ser-para-los-otros, o restringido a él. Véase el análisis de la obra en *Das Individuum in der Rolle des*

Mitmenschen de Karl Löwith, 2ª ed. (1969), 84-103. Volver al texto.

17 Citado en Renate Matthaci, *Pirandello* (1967), 23. Volver al texto.

18 Título de la edición completa de las obras de Pirandello (Milán: Mondadori, 1958, 2 vols). Volver al texto.

4. 4. Conclusión: Los recursos dramáticos del "Teatro del Mundo"

1 Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol* (Kohlhammer, 1960). Volver al texto.

2 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Suhrkamp, 1956), 15, 17, 67. Volver al texto.

B. Elementos dramáticos

1. El drama y la iluminación de la existencia

1 Goethe y Schiller, "Über epische und dramatische Dichtung", en Über *Kunst und Altertum* (1827), vol. 6, bk. 1, expone la relación entre ambas formas poéticas: "Ninguna de las dos formas puede arrogarse nada en exclusiva". "La gran y esencial diferencia entre ellas, sin embargo, es ésta: el escritor épico presenta el acontecimiento como algo *completo y pasado*, y el dramaturgo lo presenta como *completamente presente*". Así, el poeta épico "no debe aparecer él mismo como un ser superior en su poema; lo mejor sería que leyera desde detrás de una cortina, para que los oyentes pudieran abstraerse de toda personalidad." El actor, por su parte, "se proyecta como un individuo particular" y debe salir "presente a los sentidos"; "los sentidos del espectador que escucha deben mantenerse en constante tensión, y con razón". Por otra parte (cf. H. Reich y A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 2ª ed. [1936], 43, 61, 88) hay que admitir que el elemento de la mímesis (origen de todo teatro) está presente en todos los pueblos, incluso en aquellos que no tienen un teatro desarrollado. Volver al texto.

2 A pesar de las objeciones de A. Kutscher, que surgen por razones ideológicas. Volver al texto.

3 Para una síntesis de ambos elementos, véase A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, 2ª ed. (1958), 62 y ss. Por un lado está el elemento de la *ekstasis* y de la "transformación" "que es el único que

puede dar lugar al arte dramático, que es diferente tanto de la imitación basada en el impulso de jugar, como de una representación mágica y ritual de los demonios". Por otro lado está la narración mítica, que, "en la inimaginable riqueza de sus formas. . es un reflejo de la existencia humana y de la naturaleza humana". Es "una visión del mundo que exhibe una inmediatez y una riqueza sin parangón", y en esa medida va mucho más allá del ámbito limitado de los mitos propiamente dionisíacos. Volver al texto.

[4] Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Berna, 1945), 9 ss. Volver al texto.

[5] Dagobert Frey, "Zuschauer und Bühne: Eine Untersuchung uber das Realitätsprinzip des Schauspiels", en su *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (Viena, 1946), 151 y ss. Volver al texto.

[6] Véase el excelente análisis de Dietmar Schings, Über *die Bedeutung der Rolle als Medium der Entpersonalisierung im Theater des XX. Jahrhunderts: Strindberg-Pirandello-Brecht-lonesco* (Diss. Munich, 1969). (En notas posteriores, título abreviado como *Der Entpersonalisierung im Theater*). Volver al texto.

[7] Schiller, Über *die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Breve* en *Sämtliche Werke*, cd. Fricke-Göpfert, vol. 5: 659. Volver al texto.

[8] Schiller, Über *den Gebrauch des Chores in der Tragödie en Sämtliche Werke*, vol. 2: 815-16. Volver al texto.

[9] Véanse los textos pertinentes de Cusano en H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit* III/1 (Einsiedeln, 1965), 584-86; edición inglesa: *La Gloria del Señor*, vol. IV. Volver al texto.

2. Los tres elementos de la creatividad dramática

[1] Julien Green, *Journal I* (Plon, 1938), 27. Dos años más tarde, Green escribía: "Voici la vérité sur ce livre: je suis *tous* les personnages" (3). Cf. Henri Gouhier, *L'Essence du theâtre* (1943), 228: "L'auteur joue au Créateur, la comédie qui commence avec lui est l'imitation d'une Divine Comédie. . . . Una obra que imita la creación del mundo". Volver al texto.

[2] Como exige Gordon Craig en aras del espectáculo visual: *On the Art of the Theatre* (Nueva York, 1956). La multiplicidad de formas literarias también debe dar cabida a aquellas obras que se escriben para ser *leídas*. Incluso un gran poeta dramático puede recurrir a esta forma, como hizo Lope de Vega al escribir su *Dorotea*, observando que el papel era un escenario más libre (K. Vossler, *Lope de Vega und sein*

Zeitalter [1932], 175 ss.). También Goethe, a quien no le importaba si la segunda parte de su *Fausto* podía representarse o no, y Claudel, que en su *Le soldier de Satin* traspasó alegremente los límites impuestos por una representación que duraba una sola noche. La posterior versión escénica se adaptó a costa de grandes sacrificios. Y, sin embargo, se trata de escritores que conocen muy bien las realidades de la escena, como Schiller, que escribió su *Wallenstein*, Ibsen, que escribió su *Peer Gynt*, y Shaw, que creó dramas monstruosos irrealizables. Dicho esto, sin embargo, Hofmannsthal sigue teniendo razón cuando afirma que "los poetas del teatro siempre han estado relacionados con la escena". Los dos más grandes dramaturgos que conocemos" -se refiere a Shakespeare y Moliere- "fueron ellos mismos actores. Otros innumerables de segundo rango estuvieron ligados a la escena toda su vida o durante un largo periodo" (*Prosa* III, 60). Esto se aplica también a las obras "irreproducibles" que hemos mencionado: *Fausto II* y *Le Soulier de Satin* fueron escritas "concebidas en una relación ideal con la escena", relación que todo escritor relacionado con el teatro siente en su interior (*ibíd.*, 115). Cf. H. Gouhier, "Le paradoxe du chef-d'oeuvre en jouable", en *L'Essence du théâtre* (1943), 97ss. Volver al texto.

[3] Esta primacía no debe malinterpretarse como una postura aristocrática por parte del poeta, como si, desde alguna altura elevada, desprovista de contacto con el espíritu del pueblo, creara la cultura. Cf. F. Gundolf, *Shakespeare und derdeutsehe Geist*, 2ª ed. (1914), 279 y ss. Volver al texto.

[4] Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* II, 3, edición Gräf (Insel), 191-92. "Le poète qui escrites les choses comme elles sont, ne mérite tant que celuy qui les faint" (Ronsard, *Franciade*, "Préface"). Volver al texto.

[5] Schiller, Über *das gegenwärtige teutsche Theater* (1782) en *Sämtliclie Werke*, ed. Fricke-Göpfert, vol. 5: 815. Fricke-Göpfert, vol. 5: 815. Volver al texto.

[6] Schiller, Über *naive und sentimentalische Dichtung* in *Sämtliche Werke*, 779. Volver al texto.

[7] Gabriel Marcel, "L'Influence du théâtre", *Revue des Jeunes* (5 de marzo de 1935): 355. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 356. Sin embargo, esta autoalienación no llega hasta la renuncia a sí mismo, como señala acertadamente Otto Ludwig a propósito de Shakespeare: "Siempre somos conscientes de que el propio poeta no comparte las emociones de sus personajes. . . . Nunca está del lado de una pasión como si fuera un absoluto: siempre está

por encima de las partes en conflicto. La claridad de la descripción es inconcebible sin esta frialdad" (*Werke*, ed. R. Battels, vol. 6: 74). Volver al texto.

[9] *Los valores espirituales en el teatro francés contemporáneo. Orientations religieuses, intellectuelles et littéraires* (25 de junio de 1937): 788. Volver al texto.

[10] *La Psychologic dramatique du Mystère de la Passion à Oberammergau* (1900), 36-37. Los textos de Marcel y Blondel están citados de Gaston Fessard, "Théâtre et mystère", introducción a "*La soif*" de G. Marcel (DDB, 1938). Volver al texto.

[11] "Zur Ästhetik der Dichtkunst", *Werke* (Insel) II, 1205. Volver al texto.

[12] *Ästhetik*, ed. Bassenge, 2ª ed. (1965), II, 518. Volver al texto.

[13] "Shakespeare und kein Ende", en *Schriften zur Literatur*, ed. von Bergmann y Hecker (Insel, s.f.), II, 488. En Goethe, sin duda, podemos oír un eco de la evaluación de Herder sobre Shakespeare. Ya en 1774 (en su *Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit*) Herder había comparado al poeta con una divinidad en relación con sus personajes. El plan de los acontecimientos del dramaturgo es tan insondable como los planes de la Providencia (Suphan V, 219 y ss.). Volver al texto.

[14] "Über Charaktere im Roman und im Drama", en *Prosa* II, 44, 55. Intelectualmente, esto no dista mucho de la confesión de Strindberg: "Vivo, y vivo de múltiples maneras las vidas de todas las personas que represento. Soy feliz con los felices, malvado con los malvados, bueno con los buenos. Me arrastro fuera de mi propio yo y hablo por boca de niños, mujeres y ancianos. Soy rey y mendigo. . . . Tengo todas las opiniones y profeso todas las religiones. Vivo en todas las épocas e incluso he dejado de ser. Esta condición me proporciona una felicidad indescriptible" (W. Behrendson, *Der Stand der Strindbergforschung* [1948], 13). Volver al texto.

[15] *Die Geburt der Tragödie* (Schlechta I, 121). Volver al texto.

[16]*naive und sentimentalische Dictating* en *Sämtliche Werke*, ed. Fricke-Göpfert (Hanser) V, 713. Fricke-Göpfert (Hanser) V, 713. Volver al texto.

[17] "El poeta dramático parece tener la capacidad de perderse generosa y magnánimamente en los demás; el poeta lírico, en entrañable egoísmo, atrae todo y a todos hacia sí". Athenäumsfragment nº 140, en F. Schlegel, *Krit. Ausgabe* (1967), II, 1X7. Volver al texto.

[18] Epílogo de "*Regreso a Matusalén*" (Londres, 1921, 1931), 257. Volver al texto.

[19] Goethe, *Fausto*, Zueignung. Ionesco es aún más explícito: "En fait, je ne peux rien opposer à ces. . . personnages qui sortent de moi. lis font ce qu'ils desirent, ils me dirigent, car ce serait unc erreur pour moi de vouloir les diriger. Je suis convaincu que je dois leur donner entière liberte et que je ne peux rien faire d'autre que d'obéir à leurs désirs. Je n'aime pas l'écrivain aliene la liberte de ses personnages. . . . La création ne ressemble pas à la dictature" (*Notes et contrenotes* [Gallimard, 1966], 274). En *Nieve* negra, una novela teatral (escrita en 1936-37, publicada en 1965), Mijaíl Bulgákov describe deliciosamente cómo cobraban vida sus personajes: "Era muy sencillo. Lo que veía, lo escribía; lo que no veía, lo omitía" (cap. 7). Volver al texto.

[20] "La Poesie est un art", en *Positions et propositions, Oeuvres en prose* (Pléiade, 1965), 53. En su *Le Soulier de Satin*, Claudel presenta más vivamente el elemento creador en escena bajo la forma del "incontenible" (acto II, escena 2). Ha salido del "desván de la imaginación del poeta", donde hay todo un ejército de personajes en reserva. Durante toda una escena, demuestra su papel de director animador y organizador de la representación. Volver al texto.

[21] *Seis personajes en busca de autor*. Volver al texto.

[22] *Ibídem*. "Nuestra (realidad) no cambia, no puede cambiar, nunca puede ser diferente, nunca, porque ya está determinada, así, para siempre" (acto III). Volver al texto.

[23] Véase el análisis de D. Schings, *Der Entpersonalisierung im Theater*, 43-64. Volver al texto.

[24] Carta a Fritz Setz, *Corona* X (1924-25), bk. 6, 796f. En una conferencia sobre "Imaginación poética y locura" (1886), Wilhelm Dilthey demostró fenómenos análogos en Balzac, Flaubert y Goethe, distinguiéndolos claramente de la locura (*Gesammelte Werke* [1924], VI, 97s.). Volver al texto.

[25] "Das kleine Welttheater", en *Gedichte und lyrische Dramen* (1943), 373-74. El gran psicólogo *A. Binct*, en parte en colaboración con J. Passy, publicó varios estudios sobre el proceso creativo en la obra de los poetas dramáticos: "Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques", en *L'Année psychologique* (1895), 60-118; "Reflexions sur lc paradoxe de Diderot", *L'Année psychologique* (1897); "La création littéraire: portrait psychologique de M. Paul Hervieu", *L'Année psychologique* (1904), 1-62. De los autores comentados (Sardou, A. Dumas, A. Daudet, E. de Goncourt, F. Coppee) destaca el caso de

François de Curd (1897) (119-73). Es aún más extraño que el Prefacio de Pirandello. Tras un periodo en el que el poeta da a luz, con mucho trabajo, a los personajes dramáticos, éstos empiezan a vivir una vida propia. "Dejó que los personajes que había creado hablaran entre ellos" (122). Para él, la inspiración es "el estado en el que uno pierde todo sentido de la creación, porque las ideas inventadas parecen proceder, no del 'yo', sino de alguna otra fuente" (127). "Cuando escribo, no estoy en absoluto absorto; mis personajes hablan por mí. Sólo estoy allí para decidir cuestiones de estilo y de puesta en escena" (133). *"Estoy allí como una especie de providencia que vela por sus criaturas sin aniquilar su libertad. .. .* Todo lo que he decidido es el fin particular al que llegarán, que es la tarea de la providencia. De vez en cuando les doy un empujoncito, como el jugador que deja que el azar gobierne los acontecimientos hasta que llega el momento de dirigirlos en la dirección correcta" (135). Cuando la obra ha llegado a su fin, "me resulta muy difícil matar a mis personajes. No quieren abandonar el escenario y siguen hablando" (140). Esto se parece mucho a Pirandello. Curel concluye: "Puedo decir, por tanto, que en ciertos momentos mis personajes están realmente ahí y están realmente vivos. Escuchándoles, conservo una débil conciencia de mí mismo". Pero el actor que asume un papel de este tipo "imparte una nueva existencia al personaje, en modo alguno idéntica a la que le dio el autor". ¿Por qué, sin embargo, habría de ser esto menos cierto?", ya que hay mil maneras de "sentirse uno mismo" en un papel, mientras que sólo una persona, el autor, lo "comprende" (141). Binct relata experiencias similares por parte de Legouve, Scribe (que escribe sentado en el patio de butacas y viendo la obra como espectador) y Coppee. Binct establece una clara distinción entre esta forma de imaginación creadora y las esquizofrenias patológicas. En su diario, Julien Green anota: "He trabajado más en mi obra. Descubro a los personajes en la medida en que hablan, pero a menudo hablan demasiado. Esto me recuerda a una joven inglesa a la que le habían dicho que debía escribir una novela. La había empezado, y al llegar a la página veinte exclamó: '¡Esta gente no para de hablar y no sé cómo callarlos! "(1955, vol. VI, 44). Volver al texto.

[26] "Nous sommes des personnages. . . que ne comprennent pas toujours ce que veut l'auteur" (Julien Green, *Journal* [Plon, 1961], 775). Volver al texto.

[27] Kierkegaard, *Diarios* (1854), trad. T. Haecker, 4ª ed. (1953), 630-31. Volver al texto.

[28] Con su humor burlesco, Claudel retrata la irrupción del Dios de la Biblia en la escena mundial: "A mi manera sencilla, quisiera comparar al buen Dios con un poeta dramático que ha urdido una trama, una trama bella, larga, sutil y detallada, llena de amor. Sólo le falta ponerla en escena. Y ahora, ¡qué fiasco! ¡Un sabotaje total! ¿A quién demonios tiene el autor para interpretar la obra? Ahí está el pobre apuntador que ha perdido su libretita, *¿dónde* se habrá metido? Y lo peor es que todo esto no se detiene. Es demasiado largo, demasiado enredado. ¡Y todos estos sacos de harina y pobres diablos que no saben ni una sola palabra de sus líneas! El autor tiene un ataque de rabia. Yo mismo, dice Dios, tomaré las riendas del asunto. Ya es hora. (Por supuesto, éste es el Dios tosco de la Biblia; el otro, el Dios de los filósofos, ha sido tan cuidadosamente purificado de toda relación o semejanza con sus criaturas que no podemos decir realmente en qué sentido es Nuestro Padre)" (*L'Evangile d'Isaie* [1951], 7). Se recordará que al final de su comedia *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Werke* [1874], I, 470) aparece en escena "el maldito Grabbe", abriéndose paso por el bosque nocturno, portando un farol encendido. Volver al texto.

[29] H. Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943), 228-29. Volver al texto.

[30] Prefacio a *María Magdalena, Werke*, Fricke-Keller-Pornbacher I, 318. Volver al texto.

[31] *Ibídem*, 820. Volver al texto.

[32] Véanse también las sutiles observaciones de Etienne Souriau: *Les deux cent mille situations drantatiques* (Flammarion, 1950), 125-38, también 236 y ss. Volver al texto.

[33] K. S. Stanislavsky, *El misterio del éxito del actor [Das Geheimnis des schauspielcrischen Erfolges* (Zúrich y Viena, s.f.), 374 y ss.]. Esta "tarea superior" es el propósito "para el que el poeta creó la obra y para el que el actor crea su papel; es el hilo escarlata que ha guiado al poeta toda su vida". Los ejemplos citados son la búsqueda de Dostoievski de lo divino y lo diabólico en el hombre, la lucha de Tolstói por la perfección personal, y la lucha de Chéjov contra el estancamiento en una existencia de clase media y su sueño de una vida auténtica. Volver al texto.

[34] André Bonnichon (= A. Villiers), *La psychologie du comédien* (Mercure de France, 1942), 148. Volver al texto.

[35] E. Ionesco, *Notes et contre-notes* (París: Gallimard, 1966), 180. Volver al texto.

[36] *Gesammelte Werke*, parte 2 (obras de teatro), vol. Ill (Berlín:

Fischer, s.f.), 265-66. Volver al texto.

b. El actor

[1] Simmel, en *Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur* IX (1920/21): 339, 362. Véase la nota 2 de la sección siguiente, "La ley individual". Volver al texto.

[2] H. Gouhier, *L'Essence du theatre*, 5. Cf. 40: "Le realisme dans la representation ne rapproche pas davantage le theatre de la realite". Volver al texto.

[3] G. Lukacs, "Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos", en *Literatursoziologie* (1961), 75-80. L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre* (Flammarion, 1952): "Le théâtre n'existe que dans l'acte du théâtre, dans cette fusion et cette effusion de la représentation, dans le moment dramatique" (192). Volver al texto.

[4] Peter Szondi, *Theorie des modernen dramas*, 5ª ed. (Suhrkamp, 1968), 15. Volver al texto.

[5] Artur Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 2ª ed. (Múnich: Desch, 1936), 88. Toda la teoría escénica de Kutscher, inspirada en Reich, *Der Mimus*, y Hugo Dingier, *Dramaturgie als Wissenschaft*, se basa en la idea de que el teatro sigue sustentándose en el arte universalmente humano y universalmente comprendido del mimo, la pantomima y la danza expresiva. Se trata de una visión unilateral. Sin embargo, al decir esto no estamos cuestionando la posible perfección de un arte que sea puro mimo. Basta pensar en Marcel Marccau, que hace de su cuerpo un perfecto medio de lenguaje, que parece expresar incluso cosas que no pueden expresarse con sonidos. Cf. Elisabeth Brock-Sulzer, *Theater* (Kösel, 1954), 25. Volver al texto.

[6] Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (París, 1657), 390. Volver al texto.

[7] R. Rostowski, *Deutsche Dramaturgic*, 27 y ss. Volver al texto.

[8] Hebbel, *Werke* I, 328. Volver al texto.

[9] *Rede und Antwort* (Berlín: Fischer, 1922), 40. Según Thomas Mann, el poeta sólo está presente en el teatro "como invitado", pues el reino del teatro es independiente. El poeta suele hacerse ilusiones al respecto. Stanislavsky lo expresa de forma más moderada: "La obra literaria de un dramaturgo,. . aunque en sí misma es una obra poética completa, no es una obra escénica completa hasta que no ha sido encarnada en términos vivos por el actor en el escenario. Del mismo modo que la mera notación musical o una partitura no son todavía

música resonante, la palabra escrita no es todavía una creación escénica" (Stanislavsky, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, en *Das Geheimnis des Schauspielerischen Erfolges*, 78). Volver al texto.

[10] Charles Dullin en el Prefacio a *L'Essenee du théâtre* de Gouhier, iv. Volver al texto.

[11] Hegel, por ejemplo: "El poeta [tiene] derecho a exigir al actor que piense por sí mismo en el papel que se le ha dado, sin añadir nada propio. . . . El actor debe ser como el instrumento en el que juega el autor, una esponja que absorbe todos los temas y los transmite sin cambios". *Ästhetik*, ed. Bassenge, 2ª ed. (1965), II, 541-42. Luciano ya había dado este consejo al actor: "Adopta el matiz del polipo marino, que a su vez siempre toma el colorido de la roca a la que se ha adherido". En Rudolf Borchardt ("An Max Reinhardt", en *Prosa* I [1957], 182) leemos la formulación extrema de que "el teatro es un medio de publicación, un medio de hacer pública la poesía dramática inédita"; pero esta opinión debe leerse en el contexto de otras muchas observaciones de Borchardt sobre el teatro. Mucho más extremos son los intentos de Egon Victta, supuestamente basado en Heidegger y el teatro indio, de hacer del actor un puro medio de la palabra cósmica. Aquí "el actor va mucho más allá de un mero instrumento psicológico para convertirse en un medio de ese nivel (existencial) del lenguaje en el que se toman las decisiones reales". Pronuncia la "palabra eterna" que "habita en el éter y que el hombre hace audible; sin embargo, el hombre no la origina: viene a él". Esto presupone que el actor o bailarín no tiene "ego", que puede superar la época antropocéntrica y verse a sí mismo como un médium del Espíritu Último. Esencialmente no hay lugar aquí para un autor; el actor se convierte en una especie de figura de Cristo, un transmisor de la Palabra, aunque en un sentido monofisita, sin tener una naturaleza humana creativa propia. Cf. Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, 2ª ed. (Stuttgart: Kröner: 1963): 630-31. Volver al texto.

[12] "El poeta dramático no es autosubsistente: necesita al actor" (Hans Wickihalder, *Grundzüge zu einer Psychologic des Theaters* [Diss. Berne, 1926], 64). Volver al texto.

[13] Hugo Dingier, *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904-5), I 242, 272s. "Ambos artistas, a través de sus distintos talentos y sus distintas formas de pensar. Ambos artistas, a través de sus distintos talentos y sus distintas *mentalidades*... contribuyen a la idea de la obra de arte dramática como tal" (Wickihalder, *Grundzüge zu einer Psychologic des Theaters*, 68). Volver al texto.

[14] Simmel, *Logos* IX (1920/21): 360. Volver al texto.

[15] *Die Arbeit des Schauspieters an der Rolle (Fragmente eines Buches*). Recopilado por J. N. Semyanowskaya, editado, anotado e introducido por G. W. Kristi (Berlín: Henschel, 1955), 131. (En lo sucesivo, *Arbeit an der Rolle.*) Volver al texto.

[16] Stanislavsky, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, 376. Volver al texto.

[17] G. *Kellers Leben, Briefe, Tagebücher*, ed. Ermatinger-Baechthold, II, 229. Ermatinger-Baechthold, II, 229. Cf. Bonnichon, *La psychologie du comédien*, 148; también E. Brock-Sulzcr, *Theater*, 204s; A. Villiers, *La Psychologic de l'Art Dramatique* (Coll. A. Collin, 1951), 42. Volver al texto.

[18] H. Gouhier, *El teatro y la existencia* (Aubier, 1952), 25. Volver al texto.

[19] H. Gouhier, *La esencia del teatro*, cap. 10, I y II. 10, I y II; cf. su "De la communion an théâtre" en *Théâtre et collectivité*, ed. A. Villiers (París, 1954). A. Villiers (París, 1953). Volver al texto.

[20] Remond de St. Albine, *Le comédien* (París, 1747) exigía, además de "esprit", una verdadera experiencia interior del papel por parte del actor. A. Francois Riccoboni publicó su *L'Art du théâtre* en París en 1750 (traducido y anotado por L. Schroder en *Vorschriften über die Kunst des Schauspielers*), y opinaba que una persona que siente por sí misma las emociones que debe representar nunca puede actuar bien. Sólo debe parecer que está totalmente inmerso en lo que está representando. El problema ya había sido planteado por Jean Bapt. Dubois, *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (1719). Volver al texto.

[21] *Paradoxe sur le comedien* (versión de 1770, revisada en 1773, publicada por primera vez en 1830. Citado en *Oeuvres* [Pléiade, 1951], 1003-58). Referencias exhaustivas sobre la discusión de la obra de Diderot en André Bonnichon, *La psychologie du comedien* (1942), 305-8. William Archer realizó una encuesta sobre el problema de "sentir o no sentir", que apareció bajo el título de "Questions sur Fart du comedien" en *Revue d'art dramatique* X (abril / junio de 1888). Volver al texto.

[22] Véase Pierre Lièvre, *Supplément an paradoxe sur le comédien*, ed. du Trianon (1929) y el libro de la actriz Madame Dussane, *Le Comédien sans paradoxe* (París: Plon, 1933). Alfred Möller, *Der Schauspieler* (Karlsruhe, 1926); Günthcr Knautz, *Studien zur Ästhetik und Psychologic der Schauspielkunst* (Diss. Kiel, 1934). Volver al texto.

[23] "¡Le ton simple de l'héroisme antique!" (Diderot, *Oeuvres*, 1044). Volver al texto.

[24] Así en las cartas a Mile. Jodin. Cf. *Essai sur la Peinture*: "J'exige ensuite de la sensibilité. . . . (Mais) la sensibilité quand elle est extrême, ne discerne plus" (Diderot, *Oeuvres*, 1169-70). Volver al texto.

[25] *Ibídem*, 1007, 1012, 1029, 1031, 1034 ("lagrandeurd'un fantôme homérique"), 1053 ("Le comédien. . se portera tout à coup et en plein saut à la hauteur du modèle idéal. . n'étant jamais ramené an petit modèle qui est en lui"). Volver al texto.

[26] Este es el mérito de la tesis de Bonnichon (= A. Villiers), *La psychologie du comédien*, 30ss. Volver al texto.

[27] Lucien Guitry dice las dos cosas a la vez: "Je me détache, *je perds la tête*. . prêt è toute émotion et bouillant de passion et d'une *froide précision*. . dans une sécurité réjouissante" (citado por Bonnichon, *La psychologie du comédien*, 212). Y Jouvet, que en general defiende que el papel debe vivirse profundamente, no prescinde del elemento de control: "Se mettre en état second et *contrôler ect* état quasi médiumique" ("L'Art du comédien", *Encycl. française* XVII, 17, 64 y ss.). Volver al texto.

[28] "II ne faut pas confondre la sensibilité de l'imagination avec celle du coeur" (*Variétés critiques* [París, 1924], II, 164). Volver al texto.

[29] Bonnichon, *La psychologie du comédien*, 226. Volver al texto.

[30] Erwin Reiche, *Siehzehn Kapitel von Schauspielern und vom Theater* (Berna: Francke, 1938), 11. Volver al texto.

[31] Estaba previsto que las obras de Stanislavski aparecieran en cuatro volúmenes: 1. *Mi vida en el arte [Mein Lehen in der Kunst* (Berlín: Henschel, 1951)]; 2. *El misterio del éxito del actor* [*Das Geheimnis des schauspielerischen Erf'olges* (Zúrich y Callus, Viena: Scientia, s.f.)]. Contiene las siguientes obras que aparecieron en ruso en 1938: 1. *El trabajo que el actor debe realizar sobre sí mismo;* 2. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creativo oj Experimentar el papel; Diario de un alumno*; 3. *El proceso de encarnación* (nunca apareció); 4. *El trabajo que el actor debe realizar sobre el papel (Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*). Esta obra siguió siendo un fragmento y fue editada como tal por G. W. Kristi (véase la nota 15, p. 285). En la práctica se trata de un cuaderno de ensayos para *Otelo*. Volver al texto.

[32] Stanislavsky, *El misterio del éxito del actor*, 168. Volver al texto.

[33] *Ibídem*, 38. Volver al texto.

[34] *Ibídem*, 155, 185. Volver al texto.

[35] *Ibídem*, 203. Una "vivencia" subjetiva del papel puede ser apropiada en una fase preliminar, y puede haber un "eco" de la misma durante la carrera artística hasta la representación. Volver al texto.

[36] *Ibídem*, 218. Volver al texto.

[37] *Ibídem*, 390, 403. Volver al texto.

[38] *Ibídem*, 185s. Volver al texto.

[39] Stanislavsky, *Arbeit an der Rolle*, 13. "Mi método consiste en permitir que los procesos interiores y exteriores se profundicen mutuamente y en convocar un sentimiento para el papel a través de la experiencia física del cuerpo humano" (45). Al experimentar las "verdades físicas más pequeñas", el actor llega a creer en la autenticidad de su interpretación. "Pero si quiere tener emociones violentas, nunca creerá en sí mismo, y sin esta creencia no puede haber experiencia del papel" (71). Lessing, basándose más en Riccoboni y coincidiendo con Diderot, está en gran medida de acuerdo con este método: las reacciones corporales apropiadas pueden y deben dar lugar a movimientos inconscientes de la psique (*Hamburgische Dramaturgie*, 3). Volver al texto.

[40] Véase también Max Martersteig, *Der Schauspieler: Ein künstlerisches Problem* (Leipzig, 1900). Volver al texto.

[41] Monet-Sully: "On se fait hanter par lui (le role)." Madame Dussane: "C'est bien plutot le role qui se met dans notre peau" (citado en Bonnichon, *La psychologie du comédien*, 197). Volver al texto.

[42] Citado en Madame Dussane, *Le Comédien sans Paradoxe*, 15. Volver al texto.

[43] Alfred Moller, *Der Schauspieler*. Volver al texto.

[44] Así Walter Lammers, *Dramatische Wirklichkcit; zur Ontologie cines mythischen Raumes* (Diss. Kiel, 1937). W. v. Humboldt (escribiendo a Goethe sobre el teatro trágico francés contemporáneo, *Gesammelte Schriften* II, 390 y ss.) opina que la actuación en el teatro alemán surge más de la *materia* misma, mientras que en el teatro francés se origina más en el gesto. Cf. también la revista *Propylden* III, 1 (1800): 90. Volver al texto.

[45] A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 94. Volver al texto.

[46] Simmel, *Logos* IX (1920/21): 349. Volver al texto.

[47] Reiche, *Siebzehn Kapitel von Schauspielern und vom Theater*, 16-17. Reiche resume en pocas palabras lo que Stanislavsky dice más extensamente con respecto a la interpenetración de lo humano y lo artístico, la unidad del sentimiento y la técnica: "La propia humanidad, por así decirlo, se transforma en técnica de

representación". El actor debe "aprender de sí mismo", utilizando la imaginación y prescindiendo de toda la "parafernalia de la cera". Dominar a la perfección un mecanismo no tiene nada de poco espiritual. Cf. Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* 11,2: "Nadie puede ser realmente grande en el escenario ni en ningún otro sitio si no tiene una vena poderosa en él". Volver al texto.

[48] Friedrich Ulmer, "Die schöpferischen Krafte der Schaubühne", en *Bavaria* I, 7 (10 de mayo de 1930). Volver al texto.

[49] "Le mystere du theatre" en *Journal* III, 110s. Merece la pena esbozar toda la línea de pensamiento de Mauriac. Observa que cuando los actores abandonan el escenario tienen dificultades para encontrar su antiguo "yo", como si "un alma desconocida aprovechara la ocasión para interponerse y resplandecer en el intervalo entre la partida de la personalidad ficticia y el regreso del yo cotidiano". Podría ser la luz del yo eterno brillando de esta manera, lo que a veces vemos en las máscaras mortuorias. "Resulta un tanto inquietante que este esfuerzo de desencarnación al servicio de una trama inventada presente una analogía tan sorprendente con el objeto de la búsqueda de los místicos, con ese vacío por el que luchan aquellos que desean que Dios tome posesión de ellos. Hay algo en el trabajo del actor que me asusta. Tal vez sea el contraste entre el objetivo que se persigue, que no es más que una obra de teatro (por muy brillante que sea), y los serios esfuerzos en el ámbito espiritual que tienen lugar en los lugares secretos del alma. . . . Una profesión magnífica y peligrosa, que consiste en perderse y reencontrarse. . . . Pero entre estas dos condiciones algunos viven en una tercera, tal vez sin darse cuenta. Muchos de ellos no sospechan que, al perseguir la ridícula meta que les proponen los dramaturgos, se acercan peligrosamente a ese terrible umbral que sólo los santos han cruzado." Volver al texto.

[50] *La prostitution de l'acteur* (1946). Cf. A. Kutscher, *Gruttdriss der Theaterwissenschaft*, 77. Volver al texto.

[51] Jean Auger Duvignaud, *L'Acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien* (Gallimard, 1965). Véase también su *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives* (PUF, 1965). Volver al texto.

[52] *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). Aquí se retoman los argumentos de Bossuet, ahora en nombre de la moral social. Más de 400 panfletos atacan a Rousseau. Volver al texto.

[53] *Le comédien* (París, 1883), 8. La razón es la *disponibilité* del actor, que según Mirbeau conduce a la pérdida de la personalidad y de todo rasgo individual. El actor no sólo debe "llenar su cabeza de simio con

todas las ideas, sentimientos y experiencias de su papel, sino que también debe ponerse la ropa y los zapatos apropiados, etc.". Sobre toda esta cuestión, véase el capítulo titulado "Le comédien, personnage maudit" en Duvignaud, *L'Acteur*, 104-18. Rudolf Helfter, "Die moralische Beurteilung des Berufsschauspielers", en Die *Schaubühne*, 14 (Diss. Munich: Emsdetten, 1936). Volver al texto.

[54] L. Jouvet, *Le comédien désincarné* (París: Flammarion, 1954). Volver al texto.

[55] L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre* (París: Flammarion, 1952), 14-15. Volver al texto.

[56] "Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien" en *Vie intellectuelle* (25 de marzo de 1937): 461-62. Volver al texto.

[57] Jarno en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, bk. 8, cap. 5. Volver al texto.

[58] E. Brock-Sulzer, *Teatro*, 210. Del mismo modo, Jouvet, *Le Comédien désincarné*, 37. Volver al texto.

[59] Rilke, *Sämtliche Werke* (1966), vol. VI, 920-21. Volver al texto.

[60] Duvignaud, *L'Acteur*, 162-64. Volver al texto.

[61] Duvignaud sigue deliberadamente este camino hasta el final, despreocupado por la demostrabilidad de sus tesis. Para él, el actor está "poseído" por su papel; con su "alteridad", su "mana", es el destructor de los "determinismos sociales", abriendo el camino a una nueva experiencia de libertad para determinados grupos (202). Es "el revelador activo de los elementos menos admitidos y admisibles de la sociedad humana, la imagen obscena y a veces aterradora del determinismo de la conciencia colectiva" (203). Él "pronuncia las tendencias más íntimas del organismo social hacia el cambio, tendencias que se oculta a sí mismo". La obra adquiere relevancia para el espectador en la medida en que el actor hace completamente *disponible* su existencia corporal y, al hacerlo, desciende hasta una zona plástica que es común a todos los hombres. (Véase la "intercorporeidad" de Merleau-Ponty, desarrollada en relación con Husserl, pero véanse nuestras observaciones anteriores sobre Stanislavsky). En esta zona humana común el fermento de la sociedad está produciendo arquetipos (aún desconocidos) de nuevas formas de libertad. Esta es la combinación habitual de Marx y Freud (o Jung). Volver al texto.

[62] H. Bahr, en su *Dialog vom Tragischen* (1904), 78, ensalza el arte de transformación del actor como factor educativo. Aquí hemos considerado al actor sólo en su individualidad. Naturalmente, se podría decir mucho más sobre el aspecto social de la interpretación

del actor. Brecht lo resume en las siguientes palabras de su *Kleines Organoti*, n.º 58 58: "El aprendizaje del actor debe ir de la mano del aprendizaje de los demás actores, al igual que la construcción de su personaje debe ir de la mano de la construcción de los demás personajes. Pues la unidad social más pequeña no es un ser humano, sino dos seres humanos. También en la vida nos construimos juntos". Sobre esta base, Brecht pide que los actores intercambien ocasionalmente sus papeles durante los ensayos "para que los personajes obtengan el uno del otro lo que necesitan" (nº 59). Cf. también *Schriften zum Theater* I en *Gesammelte Werke* (Suhrkamp, 1967), 15:401 y ss., 420 y ss. Por último, hay que mencionar el ensayo *de Helmuth Plessner*, "Zur Anthropologie des Schauspielers" (Festschrift for H. J. Pol, Amsterdam, 1948, ahora incluido en *Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgew. Abhandlungen und Vorträge* [Berna: Francke, 1953], 180-93). Plessner subraya el hecho de que el dualismo escénico ("yo" frente a papel) tiene su base en la vida cotidiana. El hombre se "presenta" a sí mismo, y la base de la seriedad es su sentido del compromiso con un papel. Aquí el actor sigue un objetivo creativo según el cual su propio sentimiento es sólo material para la configuración de la expresión particular. La imagen que intenta llevar a la realidad es una de las formas primigenias de la existencia humana, y se hace evidente, por ejemplo, cuando un "seguidor" se asimila a alguien que representa un ideal. En este discipulado, es "llamado por su nombre" (188), se convierte en sí mismo *a través* del otro (190). Por analogía, el actor debe *ser* su papel de un modo que pocas personas en la vida ordinaria están llamadas a ser. Tales son los sacerdotes y los gobernantes, llamados a compartir la semejanza de Dios; sin embargo, lo hacen en una especie de distancia de sí mismos. "Lo único que posee verdadera dignidad es una fuerza que se ha quebrado, esa frágil forma de vida que existe entre el poder y la impotencia". En este punto, el concepto de "excentricidad" humana de Plessner le lleva a ver al actor como un modelo antropológico. Volver al texto.

c. El Director

[1] Para nuestro propósito no es necesario entrar en la historia de la dirección teatral. Siempre ha existido de una forma u otra, por ejemplo, la *Frankfurter Dirigierrolle: Ordo sive registrum* para las obras de misterio medievales. Sin embargo, en los tiempos modernos, y en

particular en el siglo XX, la función del director se ha hecho considerablemente más específica. Bastará con utilizar el término "director" para designar el papel de mediación entre el texto dramático y los actores. Puede representar las diversas funciones unificadoras y actualizadoras del teatro, incluidas las del *intendente* y el *dramaturgo*. La distinción entre el *dramaturgo*, cuya tarea es preparar y adaptar los textos y ejecutar la representación, y el *regisseur* (y sus ayudantes) no es clara: sus funciones interactúan. Sobre *la dramaturgia*, véase Hugo Dingier, *Dramaturgie als Wissenschaft*. Volver al texto.

[2] En la medida en que el drama está concebido principalmente para su representación en el escenario, Hegel (siguiendo una vez más una línea de pensamiento griega) recomienda que no se publiquen los textos: "En mi opinión, no debería imprimirse ninguna obra. Más bien, al igual que los antiguos, deberían escribirse en manuscritos y seguir formando parte del aparato escénico. Sólo debería verlas un pequeño número de personas" (*Ästhetik* III, ed. Bassenge, 2ª ed. [1965], 538). Volver al texto.

[3] Como hace A. Kutscher. Volver al texto.

[4] Seb. Mercier, *Essai sur Van dramatique* (1773). Otros textos en Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 223. Los informes revelan a Brecht como un director de talla: su "dirección era mucho más discreta que la de los directores famosos. Quienes le veían no tenían la impresión de que quisiera poner sobre el escenario 'algo que tenía en la cabeza'. . . . Cuando intervenía, lo hacía 'como soplaba el viento' y, por tanto, pasaba prácticamente desapercibido. . . . Era como si un niño utilizara una caña para dirigir unas ramitas de un estanque ribereño y hacerlas navegar hacia el río" (*Schriften* 2, *Theater* 2, en *Gesammelte Werke* (1967), vol. 16: 759-60). Volver al texto.

[5] Gaston Baty, en *Revue critique des idées et des livres* (25 de agosto de 1923): 479. Véase también Stanislavsky, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, 79. Volver al texto.

[6] Baty, 478. Volver al texto.

[7] Stanislavsky, *Die Arbeit des schauspielers an sich selbst*, 80. Volver al texto.

[8] Stanislavsky, *Das Geheimnis des schauspielerisclien Erfolges*, 80. Volver al texto.

[9] Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (Nueva York, 1956). Cf. A. Villiers, "Le conflit du metteur en scene et de l'acteur", en *La psychologie de l'art dramatique*, 52 y ss. Antonin Artaud también niega al actor toda "iniciativa personal" y desea que desarrolle un

"acercamiento atlético a las emociones". Volver al texto.

[10] E. Brock-Sulzer, *Theater*, 178, siguiendo a Dullin. El director debe dar vida a lo imponderable: "proporción", "estilo" (*ibíd.*). Volver al texto.

[11] *Notes et contre-notes* (1966), 262. Del mismo modo, E. Brock-Sulzer, *Theater, 142*. Muy distinto es que el propio poeta ponga al director en escena y confiera así a su drama esa cualidad explícita de "obra de teatro" que tenía en el sentido del "teatro del mundo", donde el propio "Mundo" había aparecido en escena como una especie de director/productor. Thornton Wilder introdujo el personaje del "director de escena" en varias de sus obras (*Our Town, The Happy Journey, Pullman Car Hiawatha*), indicando dos cosas: en primer lugar, la evanescencia onírica de todos los acontecimientos de la vida y, en segundo lugar, su importancia frente a una instancia superior invisible. Aquí miramos a través del director de escena a la providencia divina del más allá. Cf. Szondi, *Theorie des modernen dramas*, 144. El "Registrador" en la *Biographie, Ein Spiel* (Bibl. Suhrkamp, 225) de Max Frisch ejerce un papel puramente impersonal: puede tachar la vida ya vivida y dar a las personas una nueva oportunidad, del mismo modo que un director detiene un ensayo y vuelve a empezar desde el principio. Sin embargo, ninguno de estos "directores de escena" tiene ya nada en común con el verdadero trabajo del director. Volver al texto.

[12] A. Kutscher, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, 233. Volver al texto.

[13] E. Reiche, *Siebzehn Kapitel von Schauspielern und vom Theater*, 38 y ss. Volver al texto.

[14] *Clío, Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle, Oeuvres en prose* (Pléiade, 1957), I, 161. Volver al texto.

[15] Stanislavsky, *Das Geheimnis des sehauspielerischen Erfolges*, 388. Volver al texto.

[16] Siegfried Melchinger, Velber: Friedrich-Verlag, 1971. Volver al texto.

[17] *Ibídem*, 292. Esta restricción muestra la tendencia de este libro, por lo demás bien informado, que llega a decir de Shakespeare: "El mundo está desquiciado (como demuestran todas sus obras) y debe y debería ser transformado" (170). En un ejemplo aún más burdo habla de la multitud liberada en *Der Turm* de Hofmannsthal como una "horda fascista" (372). También es característico su elogio de *Die Ratten*, de G. Hauptmann (309 ss.). Volver al texto.

[18] Cf. principalmente Victor Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk der*

Athener (1968), y véase más adelante, "Derecho y juicio". Volver al texto.

[19] Sobre Eurípides: G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides* (1955). Aparte de *los Persas* de Esquilo, las tesis de Melchinger, por ejemplo, sobre *Antígona* y *Edipo Rey* parecen muy forzadas. Volver al texto.

[20] Las observaciones de Melchinger sobre Shakespeare son las menos convincentes de todas. El hecho de que el poeta evitara (132s.) la historia de Enrique II y de Thomas a Beckct muestra claramente que se alejaba de la política contemporánea. Para él, el escenario era el mundo, no el Estado. Volver al texto.

[21] *El Cid* provocó la ira del cardenal, ya que contraponía las virtudes personales a la "virtud abstracta del 'estado' " y desvelaba las limitaciones del poder estatal desprovisto de gracia. En *Horacio* la escena se traslada a Roma, pero la obra retrata la brutalidad que sigue a la preocupación por el renombre. *Cimia* pide clemencia al príncipe, mientras que Richelieu está convencido de lo contrario ("Il faut fermer la porte a la pitie", 187). *Cimia* no se imprimió en vida del cardenal. Melchinger tiene probablemente razón cuando afirma: "Estoy profundamente convencido de que Corneille era republicano; sus modelos eran Catón y Pompeyo" (188). Volver al texto.

[22] "Bei Verlassen des Theaters nach der Aufführung einer neuen Komödie", *Werke* (Berlín: Aufbau-Verlag, 1952), vol. 5: 338. Volver al texto.

[23] "El teatro político rara vez fue eficaz a lo largo de la historia" (Melchinger, 38). "¿Cuándo ha conseguido el teatro político influir en la rueda de la historia?". (*ibíd.*, 62). "Básicamente -y esto es una constatación chocante- el teatro no ha conseguido casi nada desde que empezó a ocuparse de la política hace dos mil quinientos años" (*ibid.*, 418). Volver al texto.

[24] Del tercer borrador de la continuación. Volver al texto.

3. Los tres elementos de la realización dramática

a. Presentación

[1] Hofmannsthal, *Prosa* III, 431. Volver al texto.

[2] "Le rapport, d'ordre ontologique, entre l'acteur et le spectateur est extrêmement important" (Villiers, *La psychologie de l'art dramatique*, 50; también su *Le Comedien*, 18 3 f.). Volver al texto.

[3] Jean Louis Barrault, *El teatro en el mundo*, 30. Volver al texto.

[4] *Das Spiel vom Menschen* (Pustet, Graz, 1949), 6. Incluso el estructuralismo fenomenológico reconoce que la forma cerrada del drama está abierta al espectador: el drama es la única forma poética que no alcanza su pleno despliegue estético en el propio medio poético, pues la palabra dramática está ligada a la representación pública: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931), 329s. H.-G. Gadamer subraya que el espectador es parte integrante de la obra: "La apertura de la obra al espectador. . . es parte integrante de su forma concentrada. . . . De hecho, es el espectador quien experimenta la obra con mayor autenticidad; no es el jugador, sino el espectador, quien ve la obra tal y como se pretende que sea vista. En el espectador la obra se eleva, por así decirlo, a su plano ideal" (*Wahrheit und Methode* [1965], 104-5). Cf. 126 sobre la "comunión" entre escena y público. Volver al texto.

[5] En Binct, *Réflexions sur le paradoxe de Diderot* (1897), 293. Volver al texto.

[6] "Les problèmes du théâtre contemporain", en *La revue hebdomadaire* (4 de mayo de 1935): 15. Volver al texto.

[7] Ed. Stuttgart (1965), V, 293. Volver al texto.

[8] *Ästhetik* II, 529. Volver al texto.

[9] *L'Echange*, acto I en *Théâtre* (Pléiade), I, 676. Volver al texto.

[10] Cf. E. I. Wafkin, *El arco en las nubes* (Nueva York, 1932). Volver al texto.

[11] "Über epische und dramatische Dichtung", Über *Kunst und Altertum* VI (1827). Brecht contradice a Goethe *en el Kleines Organon*, núm. 50. Volver al texto.

[12] Cf. Agustín, *Confesiones* 3, 2; Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comedie*, cap. 4: "On devientot un acteur secret dans la tragedie, on y joue sa propre passion". 4: "On devient bientot un acteur secret dans la tragedie, on y joue sa propre passion". Volver al texto.

[13] El matizado análisis de Agustín (véase nota 12, más arriba) no rechaza sin más el extraño placer que nos producen los sucesos trágicos en el teatro, sino sólo en su aislamiento "estético" de la seriedad de la existencia: en primer lugar "el espectador no es convocado para prestar ayuda, sino para contemplar el sufrimiento", y además no es educado para compadecerse de quienes realmente sufren (y no sólo lo actúan), en quienes "no hay evidencia de placer en el dolor". Todo esto aparte de la indecencia de las obras que Agustín había visto. Volver al texto.

[14] Por citar sólo algunos: Racine en sus dos últimas obras, muchos dramas barrocos, Schiller en *Die Brant von Messina* y *Demetrius*, Strindberg en su *A Dream Play*, Eliot en *Murder in the Cathedral*, Auden en *The Ascent*, Dürrenmatt en *Die alte Dame*, Frisch en *Biedermann*, etc. En la ópera, el coro se convierte en una institución permanente. Volver al texto.

[15] Donde "toda la ciudad se convierte en un escenario" (H. O. Burger, *Dasein heisst cine Rolle spielen* [1963], 82). En 1596 se representó *Gottfried von Bouillon* (basada en *la Gerusalemme Liberata* de Tasso): "El prólogo. . . se esfuerza por borrar la división entre escenario y auditorio, la distinción entre actores y público. . . . Recuerda a las comedias de la época romántica o incluso a *las Verfremdungseffekte* de Bertolt Brecht" *(ibíd.*). Volver al texto.

[16] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 2ª ed. (1965), 97. Volver al texto.

[17] [L'univers de la représentation est essentiellement non sérieux, si tragique que soit l'action représentée]. H. Gouhier, *La esencia del teatro*, 38. Cf. Goethe, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* in Über *Kunst und Altertum* VI/I (1827). Volver al texto.

[18] *Poética* 6. Volver al texto.

[19] *Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater* (Zúrich, 1932), 19. Volver al texto.

[20] No es necesario entrar en el significado original de estas dos palabras tan cargadas que, desde Lessing, se han traducido como "piedad" (*Mitleid*) y "miedo" (*Furcht*). Véase el célebre (pero no indiscutible) tratamiento de Wolfgang Schadewaldt: "¿Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes" en *Hermes* 83 (1955): 129-71; también en *Hellas und Hesperien* (1960), 346-88, cita en p. 349. Volver al texto.

[21] Especialmente su "Briefwechsel über das Trauerspiel" con M. Mendelssohn y F. Nicolai, editado y anotado por J. Schulte-Sasse (1972), y numerosos pasajes de la *Hamburgische Dramaturgie*. Volver al texto.

[22] Schiller, Über *das gegenwärtige teutsche Theater*, en *Sämtliche Werke*, 814. Volver al texto.

[23] "No es cierto, como suele decirse, que el público arrastre al arte; es el artista quien arrastra al público, y siempre que el arte ha decaído ha sido debido al artista. El público sólo necesita receptividad, y la tiene. . . . Es capaz de apreciar las cosas más elevadas" (Schiller, Über *den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, en *Sämtliche Werke*, 815).

Volver al texto.

[24] Véase al respecto Hans Ehrenberg, *Tragödie und Kreuz*, vol. 1, *Die Tragödie unter dent Olymp* (Würzburg: Patmosverlag, 1920, posteriormente Verlag der Arbeitsgemeinschaft en Berlín). Volver al texto.

[25] Uno entre innumerables ejemplos: en el primer acto de *Die grosse Zenobia*, el vencido Decio advierte al emperador Aureliano (de quien será sucesor) que se levanta: "Hoy soy despreciado por todos / Y tú te has levantado sobre mi caída. / Ahora me hundo, para levantarme una vez más, / Tú te levantas ahora, pero tu caída está fijada: / ¡Oh, no seas altivo!" En el acto III, Aureliano celebra su procesión triunfal, con la vencida Zenobia encadenada a sus pies, llamándole: "Porque, cansado de estos elogios, la rueda podría girar tan fácilmente / Y yo podría verte a mis pies / Como tú me contemplas ahora". De hecho, así sucede. Sobre las llamadas tragedias del destino, *Die Tochter der Luft* y *Herodes und Mariamne* ("Los celos, el mayor de los monstruos") véase más adelante, excursus sobre *Destino, Libertad y Providencia en Calderón*. Volver al texto.

[26] "Ningún poder puede conquistar la libertad de la voluntad" (*Das Schisma von England*, acto III). "Ni la magia ni el encantamiento / Pueden dominar la voluntad del árbol" (*Der wundertätige Magus*, acto II). "El libre albedrío sabe bien cómo guiar los giros de la fortuna / Según su propio designio. . . . No hay destino donde manda el amor" (*Blinde Liebe*, acto II), entre otros. Volver al texto.

[27] En Calderón, una profecía aparentemente inevitable puede, en última instancia, servir a un nivel superior y cumplirse de un modo muy distinto al esperado. En *el Príncipe Constante*, los malos augurios sobre el desembarco del ejército portugués en Tánger (acto I, escena 2) se disipan con el martirio de Fernando, y del mismo modo la profecía a la bella Fénix, de que debe ser "el precio por uno de los muertos", se resuelve a un nivel sobrenatural (acto II, escena 1; acto III, escena final: "Soy el precio por uno de los muertos / según el decreto del cielo"). Sec below the excursus on *Destino, Libertad y Providencia en Calderón*. Volver al texto.

[28] Manfred Züfle, "Theater als weltlicher Ort", en *Theater ah Aergernis*? (Münchner Akad.) Schriften 48 (1969): 41-66. Volver al texto.

[29] "¿Necesitamos un ser humano diferente? ¿O un mundo diferente? ¿O quizá sólo dioses diferentes? ¿O ninguno? Nos han hecho pedazos *de verdad*, no sólo *aparentemente*. . . . Váyanse, miembros del público,

y encuentren la conclusión por ustedes mismos: ¡tiene que haber una buena en alguna parte, tiene que haberla, tiene que haberla!". Volver al texto.

[30] E. Brock-Sulzer, *Teatro*, 215. Volver al texto.

[31] A. Villiers, *La Psychologie de l'art dramatique*, 74. Volver al texto.

[32] *Ibídem*, 78. Cf. H. Gouhier, "De la communion au theatre", en *L'Essence du theatre*, 215 y siguientes, donde se establece una clara distinción entre el acto religioso y el teatro que, como tal, no es religioso. Pero el verdadero poeta escénico "souhaite non la fusion mats la convergence des coeurs" (220). Volver al texto.

Excurso: Brecht e Ionesco

[1] No nos ocupamos temáticamente de las obras en sí. Cf. mi ensayo en H. U. von Balthasar y Manfred Züfle, *Der Christ auf der Bühne* (1967), 137-82, reimpreso en *Spiritus Creator, Skizzen zur Theologie* III (1967), 366-406 (abreviado *Spiritus Creator*). Aquí se trata de sus *Schriften zum Theater*, citados *según los Gesammelte Werke*, vols. 15-17 de la Suhrkamp Edition (1967), abreviados aquí como GW. *El Kleines Organon* se cita por número. Algunos pasajes se encuentran en los *Schriften zum Theater*, "Uber cine nicht-aristotehsche Dramatik" (1962), abreviados aquí ST. Volver al texto.

[2] *Organon*, nº 26. Volver al texto.

[3] *Organon*, nº 72. Volver al texto.

[4] *Organon*, Prefacio, 661; contra el efecto mágico del teatro y del trance: 341. Volver al texto.

[5] 294. Volver al texto.

[6] 223. Volver al texto.

[7] 246. El teatro moderno es precario: la privatización de la relación entre el público y el escenario ha socavado el carácter público del teatro, con el resultado de que el público "no tiene fe" en el teatro (329-31). No hay contacto entre el escenario y el auditorio (83), no hay verdadero apetito entre el público (125). Hay un culto espurio a los "clásicos", cuyos problemas sociales eran totalmente distintos de los nuestros y cuyas soluciones no son soluciones para nosotros. Para Brecht, los clásicos sólo sirven para proporcionar "material" (106, 176-81). Los "grandes individuos" de Shakespeare, por ejemplo, se han convertido en los "capitalistas" actuales (127). A pesar de su gran veneración por Stanislavsky, Brecht le reprocha sobre todo su sacralización del teatro (380, 382). Volver al texto.

[8] 236. Brecht ve en Bernard Shaw un acercamiento significativo a esto (97, 101), mientras que considera inútiles los intentos del naturalismo (139, 151, 169 [= 215], 201, 207 [= 214], 219) y del expresionismo (252, 292). El primero somete al hombre a los determinismos del medio, de la genética, etc., y el segundo, aunque habla de liberación, no puede realizarla. Volver al texto.

[9] Porque el tema es demasiado "vasto" para que alguien pueda "sentirse en él" (186). A Brecht le interesa saber "que Friedrich Durrenmatt. . . se ha preguntado si el teatro puede mostrar el mundo moderno". Admite que esto es "cada vez más difícil" y ve como única solución el teatro épico, que sólo puede describir el mundo retratándolo "como un mundo que puede ser transformado" (929). Volver al texto.

[10] 143. Volver al texto.

[11] "El nuevo objetivo es la educación" (198). Volver al texto.

[12] "El espectador no debe compartir las experiencias de los personajes: debe tomar decisiones sobre ellas" (132). Volver al texto.

[13] 242, 246. Volver al texto.

[14] 377-78, 542, 919. Volver al texto.

[15] 929. Volver al texto.

[16] 285. Se basa en los fundadores ilustrados de la estética escénica, Diderot y Lessing. Volver al texto.

[17] 627. Volver al texto.

[18] 270. Volver al texto.

[19] 83. Sobre el humor en el arte: 120s; sobre la "superfluidad" esencial del arte: 664; el arte proporciona instrucción en forma de entretenimiento: ST 105; apéndice *al Kleines Organon*: 702. Sobre la moral y el placer: 270; sobre el placer de aprender: 267; el teatro debe ser siempre un entretenimiento: 663, 699. De acuerdo con Aristóteles y Schiller, Brecht sostiene que el aspecto lúdico del teatro debe persistir incluso en las representaciones más terribles: "Una de las principales tareas del actor es resultar atractivo. Debe realizar todo, especialmente las cosas espantosas, con disfrute, y debe mostrar su disfrute. Si una persona no puede enseñar divirtiendo y no puede entretener enseñando, no debe estar en el escenario" (411). Según la experiencia de Brccht, "es precisamente la forma más racional, la obra didáctica, la que suscita más reacciones emocionales" (242). Volver al texto.

[20] 919. Volver al texto.

[21] 52, 249, 342, 686; "El arte dramático no tiene por qué prescindir

por completo de la empatía, pero también debe facilitar una actitud crítica por parte del espectador, y puede hacerlo sin perder su carácter artístico" (377). Volver al texto.

[22] 370. Volver al texto.

[23] 344. Volver al texto.

[24] 314. Volver al texto.

[25] *Kleines Organon*, nº. 48. Volver al texto.

[26] 202 y ss., 368, 424-28. Pero Brecht presta aquí muy poca atención al hecho de que la vida que se muestra (por ejemplo, la preparación del té), así como las demostraciones dramáticas en el teatro chino, se han convertido en convenciones y rituales. Volver al texto.

[27] 272. Volver al texto.

[28] 351. Volver al texto.

[29] 1009-10. Volver al texto.

[30] 685. Volver al texto.

[31] 694. Volver al texto.

[32] 265. Volver al texto.

[33] 405. Volver al texto.

[34] 6 8 8, 690, 693. Volver al texto.

[35] 363, 686; cf. 409: "el no-pero". Volver al texto.

[36] ST 39. Volver al texto.

[37] 927. Volver al texto.

[38] Jean Auger Duvignaud, *L'Acteur*, 263 ss. El autor muestra con acierto cómo, para Brecht, Hitler se convirtió en el paradigma del mago-actor hipnotizador. Volver al texto.

[39] "Bei Durchsicht meiner ersten Stückc" (951-52). Cf. D. Sellings, *Der Entpersonalisierung im Theater*, el capítulo sobre Brecht. Volver al texto.

[40] En el bk. 4 de la *Versuche*. El borrador original ya no está disponible. Sobre toda esta cuestión: Remhold Grimm, "Ideologische Tragodie und Tragödie der Ideologie", en *Zft.f. dt. Philologie* 78 (1959): 394-424, impreso con material adicional en V. Sanders, *Tragik und Tragddie (Wege der Forschung* 108), 1971, 237-78 (abreviado aquí como "Ideologische Tragödie"). Volver al texto.

[41] Grimm, "Ideologische Tragödie", 277. Volver al texto.

[42] Ya en el *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929). Volver al texto.

[43] 174. Volver al texto.

[44] En este punto R. Grimm señala los paralelismos frecuentemente observados entre la obediencia marxista y la jesuita, añadiendo: "No es

de poco interés saber que Lenin aprendió español con el propósito expreso de leer en el original a Ignacio de Loyola, cuyos escritos admiraba mucho" (Grimm, "Ideologische Tragödie", 266). Volver al texto.

[45] *Ibídem*, 247-49. Volver al texto.

[46] *Kleines Organon*, no. 33. Volver al texto.

[47] *Mutter Courage*, presentado de dos formas: 895-96. Volver al texto.

[48] Walter H. Sokel, "Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhaltnis zur Tragik", en V. Sanders, *Tragik und Tragödie*, 381-96. Volver al texto.

[49] El documento más estremecedor de esta vulnerabilidad es el *Galilei* de Brecht, al que quiso convertir en un personaje "epocal" en el sentido de Hebbel, un hombre responsable de la naciente tecnología que transformaría el mundo. A pesar de sus tres versiones e interpretaciones posteriores, no consiguió dar a la obra una consistencia creíble. El héroe con conciencia personal, enfrentado a la época en que vive, se convierte en un criminal responsable de la bomba atómica y, finalmente, en el egoísta cobarde que prefiere conservar su pellejo antes que persistir en la verdad. El valor ético de la acción iniciada viene determinado por su éxito. Volver al texto.

[50] Cf. H. U. von Balthasar y Manfred Züfle, *Spiritus Creator*, 402 ss. Volver al texto.

[51] Grimm, "Ideologische Tragodie", 271, 275. Volver al texto.

Ionesco

[1] Citado según la edición de las obras en cuatro volúmenes (referenciados en esta sección como I-IV) publicada por Gallimard (1954 a 1966). También, en publicaciones separadas: *Jeux de Massacre* (1970); *Macbeth* (1972); *Notes et contre-notes* (1966; citado en esta sección como N). Cf. Reinhold Grimm, "Brecht, Ionesco und das moderne Theater" en *German Life and Letters* XIII (Oxford, 1960), 221 y ss. Otras referencias en Ernst Wendt, *Ionesco* (1967). Volver al texto.

[2] IV, 41 s. Un tema que se repite constantemente: N, 179, 225. Esta "maravilla" es la base común, supratemporal, de todo pensamiento verdadero, es decir, de la mística, la filosofía y la poesía (N, 65). Volver al texto.

[3] "Miro a mi alrededor, miro dentro de mí y murmuro: Eso es imposible, es demasiado improbable, no es verdad, no puede durar. Y en realidad tampoco durará" (N, 296). "Me asombra existir. . .

asombrado de estar asombrado,. . . . asombrado de existir" (I, 212). "El asombro es el tenor fundamental de mi existencia. El mundo no me parece trágico, sino extrañamente cómico, sí, y ridículo. Sin embargo, si lo contemplo durante algún tiempo, siento un cierto dolor; algo me desgarra. Y este dolor es una fuente más de asombro, este desgarro me desconcierta" (N, 295). Volver al texto.

[4] N, 17; "Me siento incómodo en mi existencia. . . No consigo acostumbrarme a mí mismo. No sé por qué soy" (IV, 23). Volver al texto.

[5] I, 198-99; cf: "Tú (el rey moribundo) has sido inscrito eternamente en el registro" (IV, 55). Pero posteriormente se corrige: "Serás conservado en una mente que no tiene memoria" (IV, 71). Volver al texto.

[6] I, 322. Volver al texto.

[7] "Pueden ser tratados al nivel de la masa y, sin embargo, al mismo tiempo, en su nivel más profundo son todos individualistas, todas almas individuales" (N, 292). Volver al texto.

[8] "La constitución fundamental del hombre se caracteriza por la soledad y, sobre todo, por el miedo" (N, 123). Volver al texto.

[9] N, 196: "Me parece que lo que es fundamentalmente común a todos es lo no histórico" (N, 167); "Creo que *toda* sociedad aliena, la sociedad socialista en particular. . . . Dondequiera que se considere al hombre como una función social, hay alienación (pues lo social es la organización de funciones). . . . Pero el hombre no es sólo una función social" (N, 103); "El llamado realismo pasa por alto las realidades humanas más profundas: el amor, la muerte, el asombro, el dolor, los sueños de nuestros corazones extrasociales" (N, 274). Volver al texto.

[10] "Todas mis obras surgen de dos estados básicos de conciencia; a veces domina uno, a veces el otro. . . . Estos son: volatilidad y pesadez; vacío y exceso de presencia; la irreal transparencia del mundo y al mismo tiempo su opacidad; luz y profunda oscuridad" (N, 230-31). *En Sillas*, por ejemplo, se nos presenta "la irrealidad de lo real"; los dos personajes (irreales ellos mismos) sirven para identificar un "mundo condenado a desaparecer" (N, 268). En *Víctima del deber se* exponen las dimensiones ("en el fondo" y "en el nivel más alto"): habiendo alcanzado la cima, Choubert declara: "una felicidad. . un dolor. . . un ser desgarrado. . . satisfacción. . la plenitud. . . un vacío. . . una esperanza desesperada. Me siento fuerte, me siento débil, me siento mal, me siento bien, pero sobre todo, sigo *sintiendo*" (I, 204). El policía le reprende por ello: "Olvidas tu deber. Ese es tu error. Es usted

demasiado pesado; es usted demasiado ligero" (I, 213). "Es pesado cuando debería ser ligero, demasiado ligero cuando debería ser pesado. No tiene equilibrio, no se adapta a la realidad" (I, 215). En el interludio de *Amédée*, los dos personajes representan la tensión extrema: "Amédée, II: 'casa de cristal, de luz', Madeleine, II: 'casa de hierro, casa de noche'" (I, 281). Volver al texto.

[11] "II va s'envoler" (I, 210). Volver al texto.

[12] "Cité radieuse" en *Tueur sans gages*. Volver al texto.

[13] II, 77. Volver al texto.

[14] "Sería menos feliz si comprendiera" (III, 157). Volver al texto.

[15] III, 155. Volver al texto.

[16] Es decir, la idea de evadirse de la terrible naturaleza de la existencia se desvanece poco a poco: "No tengo otras imágenes para el mundo que las que expresan su fugacidad y su dureza, la vanidad y la cólera, el vacío y el odio repulsivo y sin sentido. . . . ¿Qué más tengo que decir?" (N, 220). Reconoce abiertamente la tendencia creciente al horror en N, 231s, 296, 335. Volver al texto.

[17] N, 143. Volver al texto.

[18] N, 196; incluido el sentimiento de que "todo está amenazado por una caída inminente y silenciosa en no sé qué abismo, en algún lugar más allá del día y de la noche" (N, 224). Todo es "fruto del vacío" (N, 285). Volver al texto.

[19] N, 230. Volver al texto.

[20] N, 261. Sobre la futilidad y el vacío de la existencia: II, 89, IV, 42. Volver al texto.

[21] N, 166. Volver al texto.

[22] "La soledad me oprime. También la convivencia. . . . La vida es algo anormal" (IV, 24). Y cuando el lógico ha "demostrado" algo, Berenger replica: "Ya lo veo, pero eso no resuelve la cuestión" (IV, 42). En otra obra dice: "Si no hay acuerdo completo entre mi yo interior y mi F exterior, lo que tenemos es la catástrofe última, la contradicción universal, el hiato absoluto" (II, 73); cf.: "Debes sentir esta contradicción" (II, 78). Volver al texto.

[23] II, 167. Volver al texto.

[24] IV, 115. Volver al texto.

[25] N, 18. Volver al texto.

[26] N, 224. Volver al texto.

[27] N, 227. Volver al texto.

[28] N, 317. Aplicado a la muerte: "Tengo miedo a la muerte. Temo a la muerte, probablemente porque inconscientemente deseo morir. Lo

que temo es mi anhelo de muerte" (N, 321). Así, Ionesco se vuelve contra los psicoanalistas que intentarían erradicar la contradicción de la psique en IV, 168-69. Volver al texto.

[29] N, 127. Volver al texto.

[30] N, 185. Volver al texto.

[31] N, 173. Volver al texto.

[32] N, 254-55. Volver al texto.

[33] N, 258. Volver al texto.

[34] N, 314. Volver al texto.

[35] N, 298. Volver al texto.

[36] N, 329. Volver al texto.

[37] N, 134. Volver al texto.

[38] N, 223. Volver al texto.

[39] N, 332-33. Volver al texto.

[40] N, 26. Volver al texto.

[41] N, 104. Volver al texto.

[42] N, 30. Ionesco señala que, para él, Benedetto Croce es el maestro. "Croce me enseñó que el fondo y la forma son una misma cosa en la expresión" (*Découvertes*, en la colección *Les rentier de la création* [Ginebra: Skira, 1969]), 19. Volver al texto.

[43] N, 27. Volver al texto.

[44] N, 86-87. Volver al texto.

[45] III, 201 y ss. Volver al texto.

[46] IV, 79. Volver al texto.

[47] N, 131; cf. N, 234, 252. Volver al texto.

[48] N, 175. Volver al texto.

[49] N, 255. Volver al texto.

[50] II, 177 y ss. Volver al texto.

[51] II, 207 y ss. Volver al texto.

[52] N, 274-75. Volver al texto.

[53] III, 98. Volver al texto.

[54] III, 23-24. Volver al texto.

[55] III, 89. Volver al texto.

[56] III, 113. Volver al texto.

[57] N, 126. Volver al texto.

[58] N, 38. Volver al texto.

[59] N, 31. Volver al texto.

[60] N, 326. Volver al texto.

[61] N, 125. Volver al texto.

[62] N, 229. El cristianismo es puesto aquí en la picota por haber

estado "en contra de Dios, matando a la gente en nombre de Dios y torturando a la gente en nombre del amor". Volver al texto.

[63] N, 144. Volver al texto.

[64] N, 182. Volver al texto.

[65] N, 127. Volver al texto.

[66] N, 158. Volver al texto.

[67] N, 197; cf.: "Le renouvellement de l'expression est destruction des clichés,. . . (il) résulte de l'effort de rendre l'incommunicable de nouveau communicable" (N, 188). Volver al texto.

[68] N, 51s. Volver al texto.

[69] N, 194-95. Volver al texto.

[70] N, 64. Volver al texto.

[71] N, 51. Volver al texto.

[72] N, 279, 299. Volver al texto.

[73] N, 94. Volver al texto.

[74] N, 142, 291, 299. Volver al texto.

[75] N, 220, 305, 319. Volver al texto.

[76] N, 230. Sobre la definición *del pequeño burgués*: N, 109, 129, 253. Volver al texto.

[77] N, 178. Volver al texto.

[78] N, 184. Volver al texto.

[79] N, 3 10. Volver al texto.

[80] N, 314. Volver al texto.

[81] N, 318, 324; III, 126. Volver al texto.

[82] N, 170. Volver al texto.

[83] N, 299. Volver al texto.

[84] Una vez más, D. Schings en *Der Entpersonalisierung im Theater*, 87ss. lo ha demostrado en un penetrante análisis, aunque no haga justicia a los objetivos positivos últimos de Ionesco. Volver al texto.

[85] I, 226. Volver al texto.

[86] Esto está más claro en *Macbett*. Volver al texto.

[87] N, 53. Ciertas escenas deben representarse como "guignol tragique", por ejemplo, IV, 25. Volver al texto.

[88] N, 318. Volver al texto.

[89] En referencia a las innumerables guillotinas, Candor pronuncia el siguiente discurso: "Es una gran pena que no haya ganado esta batalla. El curso de la historia estaba en su contra. Objetivamente hablando, la historia tiene razón. . . y siempre sigue al más fuerte. . . . La lógica de los acontecimientos es la única lógica válida. . . . Ninguna trascendencia podría impugnarla" (36). Volver al texto.

[90] 82. Volver al texto.

[91] 60. Volver al texto.

[92] 73f. Volver al texto.

[93] "Satanás": 91. Escupir la hostia, arrojar la cruz, etc.: 85. Volver al texto.

[94] III, 152. Volver al texto.

[95] 111, 190, 195 (en opinión de lonesco la más pequeña disputa continúa sin cesar hasta el fin del mundo: *La Colère* III, 295-304). Volver al texto.

[96] III, 197. Volver al texto.

[97] III, 198. Volver al texto.

[98] El teatro no "demuestra" nada (N, 198). Está a un nivel diferente del de la instrucción (N, 185). En ningún caso es didáctico (N, 127). Pero debe atrapar al público (N, 282s., de nuevo en oposición a Brecht), y los espectadores deben identificarse con lo que se muestra (N, 303) y descubrir en ello lo universalmente humano, lo no social (N, 287, 303). Volver al texto.

[99] N, 264. Volver al texto.

[100] N, 264. Volver al texto.

[101] N, 266. Volver al texto.

[102] N, 268. Volver al texto.

[103] N, 309. "Estoy lisiado, porque sé que voy a morir", dice Berenger (III, 128). Volver al texto.

[104] Es un escritor que quiere escribir una obra de teatro contra la muerte, pero que no lo consigue (I, 300). Es también (y el significado ético de esto se pasa completamente por alto -sólo se menciona incidentalmente una vez) el asesino del hombre muerto que supuestamente era el amante de su mujer (I, 265). Volver al texto.

[105] II, 171. Volver al texto.

[106] IV, 40, 64. Volver al texto.

[107] IV, 20s. Volver al texto.

[108] IV, 46. Volver al texto.

[109] IV, 55. Volver al texto.

[110] IV, 32. Volver al texto.

[111] IV, 56,70. Volver al texto.

[112] IV, 74. Volver al texto.

[113] "On brise la croute de l'actualité superficielle" (N, 221). "C'est dans l'irréel que plongent les racines du réel" (N, 221). Volver al texto.

[114] Él mismo enumera los nombres de Salomón, Buda, Shakespeare y Juan de la Cruz cuando se trata de esta "visión de la muerte" (N, 221).

"El rey Salomón (como autor del Libro del Eclesiastés) es mi maestro" (N, 197). "El rey Salomón es mi guía" (N, 223). Volver al texto.

115 N, 23, 37. Volver al texto.

116 N, 101. Volver al texto.

117 N, 73. Volver al texto.

118 N, 75. Volver al texto.

119 N, 79. Volver al texto.

4. Finitud

a. El momento de la acción

1 Por supuesto, Brecht se erige aquí en representante de toda una tendencia que ve en el "yo irredimible" un principio antimetafísico (Ernst Mach, *Analyse der Limpfindungen* [1886]) y asume desde el principio que el drama tiene una amplitud genérica o "cósmica". Por ejemplo, Hermann Bahr en sus primeros escritos teatrales: *Dialog vom Tragischen* (1904), y *Dialog vont Marsyas* (1905). Volver al texto.

2 Es imposible descubrir hasta qué punto, para Ionesco, el "yo" es el factor permanente o evanescente de la muerte. El joven Lukács anticipó la idea de Ionesco en su "Metaphysik der Tragödie" en Die *Seele und die Formen* (1911) y su *Zur Soziologie des modernen Dramas* (escrito en 1909, publicado en 1914): la soledad del alma ante la muerte constituye una limitación de la existencia que imparte sentido; da al alma su autoconciencia distintiva y, al mismo tiempo, su valor absoluto y su contexto absoluto en el destino. En virtud de esta constitución, la existencia misma es pura tragedia, pues la tragedia "sólo conoce la dimensión de la altura, en la que se manifiesta la totalidad intensiva de la sustancialidad" (Dietrich Mack, *Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie* [Múnich: Fink, 1970], 99). Una opinión similar se encuentra en T. Spoerri, *Das Problem des Tragischen* (1947), que considera la dimensión vertical como la realmente trágica. Lukács está influido por *Der Weg zur Form* (1906), de Paul Ernst, donde la existencia está determinada por la pretensión (empíricamente incumplible) de la acción ética absoluta, esa forma que es trágica porque no puede cumplirse. Reinhold Schneider definirá y dará forma a la tragedia del mismo modo. Volver al texto.

3 Georg Simmel, "Zur Metaphysik des Todes", en *Logos* I (1910-11): 57ss. Max Scheler, "Tod und Fortleben" (comenzado hacia 1911-12),

Gesammelte Werke X, *Schriften aus den Nachlass* I (Berna: Francke, 1957), 16-36. Volver al texto.

[4] "¿Por qué esperan los hombres el fin del mundo? . . Porque la razón les dice que la permanencia del mundo sólo tiene validez mientras los seres que razonan en él estén en sintonía con la meta final de su existencia. Si éste no se alcanzara, la creación misma les parecería carente de propósito, como una obra de teatro sin desenlace y sin indicios de una trama inteligible": Kant, "Das Ende aller Dinge", Weischedel VI, 179. Volver al texto.

[5] Lo que Paul Valéry escribió sobre la obra de arte se aplica especialmente al drama: "Lo que llamamos una 'Obra de arte' es el resultado de una acción cuyo fin *último* es provocar en alguien desarrollos *infinitos*. D'ou Ton pent deduire que Fartiste est un etre double, car il compose les lois et les moyens du monde de Taction [qui est finite] en vue d'un effet a produire Tunivers de la resonance sensible" ("Pieces sur Fart", en *L'Infini esthétique, Oeuvres* [Pléiade], 1344). Volver al texto.

[6] *Poética* 7. Volver al texto.

[7] *Ibídem*, 6. Volver al texto.

[8] Hegel está de acuerdo con esto al hablar de la orientación hacia la meta de la acción dramática: *Ästhetik* II, 533. Volver al texto.

[9] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 3a ed. (Zúrich: Atlantis, 1966), 217. Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 219. Volver al texto.

[11] *Ibídem*, 171. Volver al texto.

[12] *Ibídem*, 175. Volver al texto.

[13] Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung* (Gotinga, 1970), 11. Volver al texto.

[14] Existe cierta justificación para distinguir entre obras con forma "cerrada" y "abierta" (Volker Klotz, *Geschlossene und offene Formen im Drama*, 4ª ed. [Múnich, 1969]), es decir, aquellas que atraen todo el tiempo precedente al tiempo del drama y lo dirigen hacia la tensión final, y aquellas que van más allá del tiempo del drama y seleccionan tensiones individuales que, cuando se relajan, suscitan nuevas tensiones. Sin embargo, esto no afecta a nuestro punto de vista fundamental. Véase la distinción entre "extensión" y "concentración" en *The Anatomy of Drama*, de A. R. Thompson (Berkeley, 1946). Las oposiciones de este tipo son siempre parte integrante de una forma dramática global que, como tal, debe ser siempre absoluta o relativamente "cerrada", absoluta o relativamente "concentrada". Véase

la antinomia señalada por E. Brock-Sulzer, según la cual muchas obras de teatro comprimen el mundo en el escenario, mientras que otras son capaces de abrir el escenario al mundo (*Theater*, 95). En consecuencia, las estrictas y aprisionantes "cuatro paredes" del escenario pueden ser rígidas, como en una obra renacentista o en un drama clásico francés, o como en *La casa de Bernard Alba* de Lorca, *L'Etranger* de Camus, *L'Otage* de Claudel; pero también puede expandirse hasta el infinito, como en Wilder, puede mecerse y balancearse, y, como en el escenario de Piscator, el techo puede bajarse, confinando el mundo en una habitación diminuta, o puede elevarse, "expandiendo su estrechez hasta las dimensiones de un mundo" (Piscator, en Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, no). Volver al texto.

15 La finitud del drama produce las "tres unidades clásicas", independientemente de que se interpreten en sentido amplio o estricto. En particular, produce la unidad del tiempo, que, cronológicamente, puede incluso extenderse más allá de una sola vida humana en los casos en que se trata del destino de toda una familia, con su entretejido tejido de decisiones personales. Véase el excursus (más abajo) sobre *El drama de las generaciones*, pp. 408 y ss. Volver al texto.

16 Véase Peter Szondi, *Theorie des modernen dramas* (Suhrkamp, 1956), 14-19. Volver al texto.

17 Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, 41, 69. Volver al texto.

18 Petsch, en *Wesen und form des Dramas*, distingue entre el tiempo de presentación (el tiempo de representación) y el tiempo secuencial (el tiempo que abarca la acción dramática). Volver al texto.

19 P. Pütz, *Die Zeit im Drama (El tiempo en el drama)*, 17. Volver al texto.

20 *Ibídem*, 168 y ss., 197 y ss. Volver al texto.

21 Sobre la transformación del pasado cf. Max Scheler, "Reue und Wiedergeburt" en *Vom Ewigen im Menschen: Gesammelte Werke* (1954), V, 27-59. Volver al texto.

22 Schiller a Goethe (2 de octubre de 1797). Volver al texto.

23 P. Pütz, *Die Zeit im Drama*, 55, 57. Cf. el debate con Ferdinand junghans, *Zeit im* Drama (Berlín, 1931) y Eberhard Lammer, *Bauformen des Erzählens*, 2ª ed. (Stuttgart, 1967). Volver al texto.

24 *Poética* 11. Volver al texto.

25 Wolfgang Clemen, *Vorwort zu Shakespeares Komödien, Werke* (Munich: Winkler, s.f.), I, 19. Cf. Claudel, *Le soulier de Satin*, acto II,

escena 2: "En el escenario tratamos el tiempo como una concertina, como nos gusta. Las horas duran una eternidad y días enteros desaparecen sin dejar rastro. Nada es más fácil que tener varios tiempos diferentes corriendo en distintas direcciones al mismo tiempo". Cf. E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Zúrich, 1939). Volver al texto.

[26] Petsch, en *Wesen und Form des Dramas*, 63-66. Volver al texto.

[27] P. Pütz, *Die Zeit im Drama (El tiempo en el drama)*, 14. Volver al texto.

[28] En la p. 14, Pütz cita la excelente formulación de A. R. Thompson: "El suspense no depende, como la sorpresa, de que el espectador ignore lo que va a suceder. Es más fuerte cuando el espectador conoce o al menos sospecha el desenlace, como cuando vemos a un nadador que se acerca impotente al borde de una cascada" (*The Anatomy of Drama*, 146). También Ernst Howald: "La ignorancia del curso y el desenlace de una acción es sólo una parte de la experiencia de la tensión, de hecho, una parte relativamente poco importante de la misma": *Die griechische Tragödie* (Munich y Berlín, 1930), 11. También Arnulf Preger: "Qué drama más miserable sería aquel que sólo pudiera verse una vez, porque después ya conoceríamos la trama" (*Grundlagen der Dramaturgie* [Graz y Colonia, 1952], 67). Volver al texto.

[29] Kristi, en Stanislavsky, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, 162-63. Volver al texto.

[30] "La vinculación directa del presente del personaje con su pasado y su futuro condensa lo esencial de la vida del retratado y proporciona una justificación tor el presente" (*Ibid.*, 107). Volver al texto.

[31] Brecht, *Kleines Organon*, núm. 50, en deliberada contradicción con Schiller (a Goethe, 26 de diciembre de 1797). Volver al texto.

[32] Brecht, *Kleines Organon*, nº 64. Volver al texto.

[33] Max Frisch, *Biographie Ein Spiel* (Bibliothek Suhrkamp, 1970), 225. Armand Salacrou plantea problemas similares en *Le pont de l'Europe* (1927), donde Jerome representa sus posibles vidas en su escenario privado, lo que conduce a su verdadero "yo" a la locura, y en *Patchouli* (1936), donde cada elección vital muestra sus limitaciones inherentes. Volver al texto.

b. Situación

[1] Gozzi, que revitalizó la commedia dell'arte en el siglo XVIII, estaba dispuesto a admitir sólo treinta y seis situaciones dramáticas. Goethe

cita esta opinión, con aprobación, a Eckermann: "Schiller pensaba que había más, pero ni siquiera consiguió encontrar tantas" (14 de febrero de 1830; igualmente a Soret, 14 de febrero de 1830). M. G. Polti, en su célebre libro sobre las "treinta y seis situaciones dramáticas" (Mercure de France [*Die sechsunddreissig dramatischen situationem*], 4ª ed., 1934) retomó la misma opinión. Etienne Souriau se esforzó por desbaratar esta visión estrecha en su obra *Les deux cent mille situations dramatiques* (París: Flammarion, 1950) y, con la ayuda de combinaciones astrológicas empleadas sólo con fines simbólicos, llegó al total preciso de 210.141 situaciones. Volver al texto.

[2] "Cada uno debe estar en su propio orden [rango: *taxis*]" (Ep VIII, PG IIIm, 1093). Cf. René Roques, *L'Univers Dionysien* (París: Aubier, 1954), 89. Volver al texto.

[3] "Nachlese zu Aristoteles' Poetik" en Über *Kunst und Altertum* VI/1 (1827). Volver al texto.

[4] "Uni et eidem rei est aliquid contra naturam et secundum naturam secundum eis status diversos; co quod non est eadem natura rei dum est in fieri et dum est in perfecto esse" (Tomás de Aquino, *De veritate* 13, 1 ad 1). Volver al texto.

[5] R. Petsch, en *Wesen und Form des Dramas*, 37. Volver al texto.

[6] Schiller a Goethe, 17 de agosto de 1795. Volver al texto.

[7] "Chez Homère, les Kères, les Daimones, les Erinnyes sont à la fois des êtres individuels et des forces intérieures qui existent au coeur même de la vie des hommes. La Moira est à la fois une puissance cosmique néfaste et unc forme de la conscience de l'individu": Jean Guitton, *Le Temps de l'eternité chez Plotin et S. Augustin*, 3a ed. (Pans: Vrin, 1959), 320. Volver al texto.

[8] Benno von Wiese sobre *Die Ahnfrau* de Grillparzer en *Die deutsche Tragödie von Lessing his Hebbel*, 7ª ed. (Hamburgo: Hoffman und Campe, 1967), 387. Volver al texto.

[9] En el prólogo a la inauguración del Berliner Theater, en mayo de 1821, Goethe describe la actitud moderna como una "delicada" unidad de la creencia griega en el destino y la creencia cristiana en la providencia: "El destino y la fe no pueden compartir ningún terreno común, / Toda la salvación se encuentra en el puro pecho; / En todos los acontecimientos, sea cual sea la historia, / Un Dios está cerca de nosotros y muy dentro. / Donde la tierra y el cielo saludan y bendicen, / El hombre, maravillado, se enfrenta a la gloria" (*Dramatische Dichtungen* III [Insel], 1086s.). Volver al texto.

Excurso: Destino, libertad y providencia en Calderón

[1] Citado según las *Obras Completas*, 3 vols. (Madrid: Aguilar, 1956) y las traducciones alemanas de A. W. Schlegel, Gries, Malsburg, Eichendorff, Schack, Lorinser, Pasch y Martin. *La vida es sueño* e *Hija del aire* han sido traducidas al alemán por Max Kommerell, *Beiträge zu einem deutschen Calderon* II (Frankfurt: Klostermann, 1946). El primer volumen de Kommerell contiene algunas de las observaciones más equilibradas sobre el poeta ("Etwas über die Kunst Calderons"), que constituyen la base de gran parte de lo que aquí se dice. Es evidente que Calderón no puede reivindicar ninguna originalidad especial en este punto. Ya conocemos las especulaciones sobre la "providencia" y el "destino" (véase más arriba, págs. 144 y ss. y págs. 319 y ss.); son el resultado de un estudio intensivo de la filosofía antigua (Pseudo-Plutarco = de Fato, Calcidius, Nemesios, cf. Praechter, *Die Philosophie des Altertums* [Berlín, 1926], 555), que hace hincapié en el carácter condicional *de la heimarmene*. Volver al texto.

[2] Segismundo en el acto III de *La vida es sueño*. Volver al texto.

[3] Ésa (y sólo ésa) es la razón por la que Segismundo puede decir justo al principio de la obra que la mayor culpa del hombre consiste en el hecho de haber nacido. Volver al texto.

[4] Cuando el alma es acusada en el Juicio, responde de un modo a la vez platonizante y bíblico, citando el Sal 142,8 ("Señor, rescata mi alma de la cárcel"), así como la glosa de Agustín, a saber, que la mazmorra del cuerpo es el escenario de este cautiverio. Se citan Job, Jerónimo, Pablo (Rom 7,24) y Gregorio Nacianceno, así como la redención por Cristo de la mujer pecadora (Lc 7,36 ss.): *Autos* en *Obras* III, 89, Eichendorff, *Der Ehezwist* in *Werke und Schriften* III (Cotta), 982s. Volver al texto.

[5] Kommerell, *Belträge zu einem deutschen Calderon*, I, 19. Volver al texto.

[6] Véase todo el monólogo final del acto II. Volver al texto.

[7] Ludovicus Enius describe detalladamente cómo actúan estas fuerzas, a modo de explicación de su propio horóscopo maligno, en su largo discurso ante el rey en el acto I *del Purgatorio de San Patricio*. Volver al texto.

[8] El mismo tema vuelve a aparecer en la égloga *El golfo de las sirenas*, que es una continuación del drama de Circe. Hay otra batalla entre Venus y Diana en *Amada y rechazada*, y otra entre Palas y Minerva *en La estatua de Prometeo*. Volver al texto.

[9] Ya lo hemos demostrado (supra, p. 319 y ss.). Hay innumerables

textos de este tipo. En *El mago milagroso* el demonio dice: "Y inclinarlos podre, si no forzarlos", pues no puede forzar la voluntad de Justina (*Dramas*, 1088). En el discurso del rey Basilio, en el que anuncia la razón del encarcelamiento de Segismundo, confiesa su grave error, a saber, "haber considerado los destinos predichos como fijos e inevitables. La sangre de un príncipe puede inclinarle a la altura, pero es posible que siga en pie. Es cierto que un destino duro, una sangre caprichosa y un planeta nefasto pueden inclinar sus influencias sobre el libre albedrío, pero nunca pueden forzarlo". Del mismo modo, al principio del acto II: "Porque el hombre es más que las estrellas" (predomina en las estrellas). Y cuando Clotald le dice al príncipe que ha sido trasladado al palacio real: "Sin embargo, ten por seguro que aprenderás a dominar la influencia de las estrellas, pues nunca un espíritu elevado se sometió a las estrellas". Volver al texto.

[10] Así, la superación por Odiseo del encantamiento de Circe se atribuye *al albedrío*, como le explica a ella hacia el final del acto I, aunque esto no significa que haya alcanzado la plena libertad (de la magia del eros). Mariamne también le dice al Tetrarca que el hombre diligente puede ser "el señor de las estrellas por la fuerza de su voluntad activa, preparándose para el peligro e incluso transformando el mal en bien" (acto I). Aureliano dice lo mismo a Zenobia: "Todo el fuego de las pasiones no me obligará a amar, si no quiero amar" (acto II). El ejemplo más potente junto a *La vida es sueño* es *El mago milagroso*: todo el poder mágico demoníaco de Cipriano no puede obligar a Justina a ceder, tentada como está por dentro y por fuera. Cipriano lo sabe desde el principio, igual que Fausto sabe que Mefisto no puede satisfacer su impulso hacia el infinito, y hace el contrato con el demonio bajo una condición irrealizable: "Lo que ofreces (la seducción de Justina) no está en tu poder, pues sé que ni el hechizo ni el encantamiento pueden dominar el libre albedrío" (acto II). Volver al texto.

[11] Kommerell lo ve claramente: "En el caso del cristiano, el destino entra en dos relaciones que revelan angustia: con el pecado por un lado, particularmente el pecado original. . . y con la gracia por otra parte" (*Beiträge zu einem deutschen Calderon*, 51). Sobre la diferencia con el tema del destino en el mundo antiguo, véase más arriba, p. 196. Sobre los problemas filosóficos implicados en la libertad y el destino (que, sin embargo, Calderón siempre trata y resuelve de forma teológica): "Por 'predisposición' entendemos al hombre tal como es, 'naturaleza' en sentido cristiano, es decir, viciada por influencias

malignas. Tampoco la voluntad surge del hombre como su disposición personal dinámica, purificada en la conciencia, sino que está estrechamente unida a la gracia, haciendo posible que el hombre sea un ser sobrenatural dependiente de Dios" (203-4). Volver al texto.

c. El tema de la muerte

[1] A. Baeumler, introducción a *Der Mythus vom Orient und Okzident* de J. J. Bachofen (Munich, 1926). Naturalmente no podemos entrar en la filosofía de la muerte. Cf. al respecto J. Choron, *Der Tod im abendländisclien Deuken* (Stuttgart, 1967); Anton Hügli, "Zur Geschichte der Todesdeutung" *en Studia Philosophica, Jahrbuch d. schweiz. Philos. Gesellschaft* XXXII (Basilea, 1972): 1-28. Volver al texto.

[2] *Der Meteor*, comedia en 2 actos, 2º cd. (Zúrich: Arche, 1970), 71. Volver al texto.

[3] *Ivanov, La gaviota, El cementerio*. Aquí lo trágico se convierte en comedia; el propio dramaturgo entendía la obra como una comedia pura. Volver al texto.

[4] Sófocles, *Aiax*, 401-3. Volver al texto.

[5] Eurípides, *Heracles*, vv. 831 y ss. Volver al texto.

[6] Dürrenmatt, *Komödien* I (Zúrich: Arche, 1957), 282. Volver al texto.

[7] *Ibídem*, 315. Volver al texto.

[8] *Ibídem*, 328. Volver al texto.

[9] Frisch, *Stücke* II (Suhrkamp, 1962), 274. Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 297. Volver al texto.

[11] Grabbe *Sämtliche Werke* (Detmold, 1874), vol. 2: 503. Volver al texto.

[12] "[S]i mueren en la guillotina, o de fiebre o de vejez. . . . Eso está bien y nos conviene; seguimos en el escenario, aunque, al final, también a nosotros nos den la cuchillada" (*Sämtliche Werke*, ed. Bergemann [Insel, 1922], 34). Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 65. Volver al texto.

[14] O'Neill trató grotescamente el tema del regreso de los muertos en *Lazarus Laughed* (1928). Volver al texto.

[15] Hofmannsthal, *Der weisse Fächer* in *Gedichte und Lyrische Dramen* (Fischer, 1946), 316-17. Esto fue escrito antes de que Georg Simmel elaborara su ensayo "Zur Metaphysik des Todes" en *Logos* I (1910/11): 57 y ss., en el que, al igual que Scheler y Rilke más tarde, describe la

muerte como una realidad inherente a todo ser vivo, que le da forma y lo conduce a la madurez. Volver al texto.

16 También en *L'Intruse* es el abuelo ciego quien comprende profundamente a la madre que agoniza en la habitación contigua. Volver al texto.

17 *Théâtre* I-II (Bruselas, 1910), 104. Volver al texto.

18 *Die Seele und die Formen* (1911*); Zur Soziologie des modernen Dramas* (1914). Volver al texto.

19 "Die Struktur der Tragödie" en *Nine psychologische Studien* XII, 3 (Múnich y Berlín, 1934). Volver al texto.

20 *Das Prinzip Hoffnung* (Fráncfort, 1959), 1375. Volver al texto.

21 *En el Purgatorio de San Patricio*, Enius se encuentra a sí mismo como un muerto. Existe una similitud entre las escenas en las que, tanto en Calderón como en Gryphius (*Gardenia und Celinde*), el amante abraza, no a la amada, sino a su esqueleto. Cf. el poema "Begegnung" de C. F. Meyer. Volver al texto.

22 Peter A. Ustinov, *The Photo finish* (1962). Volver al texto.

23 Textos y discusión en Roger Troisfontaines, *De l'existence à l'être, La philosophie de Gabriel Marcel* I-II (Lovaina y París, 1953), 141-71. Volver al texto.

24 *Trois Pièces* (Plon, 1931). Volver al texto.

25 En *Supplement de "La vie intellectuelle"* (1936). Volver al texto.

26 *Intermezzo* II, 3, en Jean Giraudoux, *Teatro*, 4 vols. (Grasset, 1959), vol. 2: 50. Volver al texto.

27 "Su juego [el de los muertos] es bien conocido. Se apoderan de uno de los mortales y lo separan de la multitud" (*ibíd.*, 54). Volver al texto.

28 Cf. lo que dice el farmacéutico en III, 2 (*ibid.*, 77). Volver al texto.

29 III, 3 (*ibíd.*, 81). Volver al texto.

30 III, 4 (*ibíd.*, 90). Volver al texto.

31 Jean-Paul Sartre, *Huis-Clos*, Colección Folio (Gallimard), 65. Volver al texto.

32 *Ibídem*, 85. Volver al texto.

33 Más obras en M. Dietrich, *Das moderne Drama* (Kröner, 1963), 531. *El Lukullus* de Brecht pertenece a esta categoría. También existe la grotesca alternancia de vida y muerte: en *Piétons de l'air* se supone que el padre de Bérenger está muerto, pero está vivo y puede haber resucitado. Se distribuyen "anuncios de resurrección". *En Meteoro*, de Durrenmatt, el hecho de la muerte inminente (y sobrevenida) se pospone continuamente, con el resultado de que Schwitter, para su

disgusto, alcanza el olor de alguien que ha resucitado milagrosamente, mientras que todos los personajes subordinados mueren o decaen de alguna otra manera. Volver al texto.

[34] En *Théâtre, récits, nouvelles* (Bibl. de la Pléiade, 1963), 301-93. Volver al texto.

[35] Antes de salir a realizar esta acción, Kaliayev se persigna ante el icono. "¿Cree? -no practica- y, sin embargo, tiene alma religiosa. . . . Para nosotros, que no creemos en Dios, debe haber justicia completa, de lo contrario sólo hay desesperación" (*ibíd.*, 355). Volver al texto.

[36] Schiller, Über *Amnut und Würde*, en *Sämtliche Werke*, ed. Fricke-Göpfert (Hanser), V, 465. Fricke-Göpfert (Hanser), V, 465. Volver al texto.

[37] Hölderlin, *Sämtliche Werke*, ed. Beissner (Insel, 1961), 880. Volver al texto.

[38] *Ibídem*, 891. Volver al texto.

[39] *Ibídem*, 885. Volver al texto.

[40] *Ibídem*, 783. Volver al texto.

[41] *Ibídem*, 781. Volver al texto.

[42] Sobre toda esta cuestión: "Guardini, Hölderlin, Weltbild und Frömmigkeit", en H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit* III/1 (Einsiedeln, 1965), 644-82; edición inglesa: *La gloria del Señor*, vol. 4. Volver al texto.

[43] Cf. "Valeur et immortalité" en *Homo Viator* (Aubier, 1944), 189-214; "La fidélité créatrice" en *Du refus à l'invocation* (Gallimard, 1940), 192-225. Fridolin Wiplinger, *Der personal verstandene Tod* (Friburgo y Múnich: Alber, 1970) ha profundizado en esta línea de pensamiento: "La muerte es la separación de lo que amamos" (45) y, citando a Agustín: "La vida que había llegado a ser una a partir de lo que era mío y de lo que era de ella (su madre) se desgarró" (*Confesiones* 9, 12). Si, en el amor, experimento mi ser sólo como ser-con-otro, éste debe llegar a su fin, mientras que yo sigo vivo físicamente. "¿O *simplemente se ha transformado* en una trascendencia, habiéndome llevado mi propia muerte 'real' completamente, y por primera vez, a esta transformación?". (51). "Por eso el amor, por su propia naturaleza, es amor hasta la muerte" (64); precisamente porque siempre está "encarnado". "En consecuencia, el sentido del tiempo y de la temporalidad ha de averiguarse *a partir del sentido del morir y de la muerte*, y no viceversa" (85). Por lo tanto, mientras esta decisión no se haya demostrado ante la muerte, "no existe la 'persona' (pues no se ha realizado)". "La incondicionalidad del amor personal en la pureza de

su altruismo, como meta suprema de la decisión vital. . exige en última instancia que 'todo', es decir, toda la vida, se vea en el contexto de este fundamento, se derroche, se ofrezca y -en determinadas circunstancias- se entregue por él" (88-89). Aquí, a diferencia del idealismo, esta trascendencia queda fuera de la esfera de nuestra "manipulación", lo que significa que no podemos buscar frívolamente la muerte ni jugar con ella. Es cierto que puede verse como un regreso a nuestro ser más auténtico, pero es una experiencia de "ruptura radical, una necesidad que se nos impone... un destino amargo". . un destino amargo"; el amor mismo debe verlo "como una humillación y una maldición, como algo contrario, contra lo que debemos protestar". Sin embargo, debemos aferrarnos a esta paradoja en toda su crudeza, pues sólo así veremos lo que es la muerte (94-95). Para Marcel, el trasfondo último y omnicomprensivo es la muerte y resurrección de Cristo, con la que se relacionan todos estos aspectos personales. Wiplinger, en un tono más polémico, desea que los cristianos se liberen de la impersonal metafísica griega, "y entonces podrían tener una visión del ser personal del hombre y una comprensión personal de su vida, muerte y agonía en y a través de ese mismo Jesucristo" (116). Cf. también Arnold Metzger, *Freiheit und Tod*, 2ª ed. (Rombach, 1973). Volver al texto.

[44] Sobre las diversas dramatizaciones y la parodia de Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*, cf. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (Kröner, 1962), 531-33. Volver al texto.

[45] Para disgusto de F. Wiplinger, Eugen Fink, en su *Metaphysik und Tod* (Stuttgart, 1969), insiste en que "no sólo deben enfrentarse ambas, sino que debe ponerse de manifiesto el doble aspecto de la muerte del hombre"; es decir, la perspectiva del moribundo y la del superviviente, sin dar prioridad a ninguna (36-38). Volver al texto.

[46] Para otras adaptaciones, véase M. Dietrich, *Das moderne Drama*, 572. Volver al texto.

[47] A *Phoenix Too Frequent* (1948), en *Plays* (Oxford, 1969). Volver al texto.

[48] Sobre otras obras de Eurípides (en parte perdidas) cf. H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit* III/1, 1351F. *(La gloria del Señor*, vol. 4). Volver al texto.

[49] Claudel, *Teatro* II (Pléiade, 1948), 190. Volver al texto.

[50] *Ibídem*, 209. En la segunda versión, cuando Turelure proclama desdeñosamente el grito de guerra "Coûfontaine adsum", la noble moribunda intenta levantarse pero cae de espaldas, muerta. Volver al

texto.

[51] Graham Greene, *The Potting Shed* (Penguin, 1971). Volver al texto.

[52] "Os había enseñado lo del nacimiento virginal y os curó con fisiología" (*ibid.*, 72). Volver al texto.

[53] Georges Bernanos, *Oeuvres romanesques* (Pléiade, 1961), 1562-1719. Albert Beguin completó el manuscrito póstumo del autor y lo convirtió posteriormente en una versión escénica. El original estaba previsto como película. Volver al texto.

[54] De *La Joie*, que el poeta colocó como lema al principio de los *Diálogos*. Volver al texto.

[55] Bernanos, *Oeuvres romanesques*, 1653. Además: "En el Huerto de Getsemaní Cristo ya no tiene poder sobre nada. Nunca el miedo humano alcanzó tales cotas. Jamás volverá a alcanzar este nivel. Lo oscureció todo en él, salvo aquel punto extremo de su alma donde el "Sí" divino había surtido efecto" (1668). "Los mártires fueron sostenidos por Cristo, pero él no recibió ayuda de nadie, pues toda ayuda y toda misericordia vienen de Él" (1668). Volver al texto.

[56] *Ibídem*, 1578. Volver al texto.

[57] *Ibídem*, 1632. Volver al texto.

[58] *Ibídem*, 1661. Volver al texto.

[59] *Ibídem*, 1584. Volver al texto.

[60] *Ibídem*, 1586. Volver al texto.

[61] *Ibídem*, 1600. Volver al texto.

[62] *Ibídem*, 1613. Volver al texto.

[63] *Ibídem*, 1702. Volver al texto.

[64] *Ibídem*, 1718. Por último, cabe mencionar *La potence et la croix* (1954), de Belajust, en la que un joven capellán de prisiones, acostumbrado a acompañar a los condenados a muerte hasta su ejecución, intercambia sus ropas con un condenado inocente, le ayuda a escapar y asume su castigo. Volver al texto.

[65] En el punto álgido de su locura, "fantásticamente ataviado con flores", Lear pronuncia su "Cada pulgada un rey" (IV, 6). "Soy rey, señores míos, sabedlo" (IV, 6). El potente modelo de Shakespeare fue el *rey Eduardo II* de Christopher Marlowe (hacia 1589), quien, como el Ricardo II de Shakespeare (pero aún más) es un rey culpable e indigno por su amor ciego a los favoritos de la corte (Gaveston, y luego el joven Spencer). Pero luego es hecho prisionero, escarnecido, obligado a abdicar -la escena en la que juega con la corona anticipa a Shakespeare- y finalmente es retenido en las inmundas profundidades de la cloaca del castillo, con los tambores sonando incesantemente

para mantenerlo despierto. Lo meten debajo de una tabla y la gente lo aplasta pisoteándolo: en todo esto su sufrimiento se vuelve sublime: los sufrimientos de los hombres menores se curan pronto, pero no el de los reyes (V, 1). Volver al texto.

66 *Enrique IV* primera parte, I, 3; III, 2; IV, 3: segunda parte, I, 1; I, 3; III, 2; IV, 1; Enrique V reza antes de la batalla por el descanso del alma de Ricardo: IV, 1. En *Enrique VI* primera parte, II, 5, se describe de nuevo toda la maldición hereditaria de los Mortimer, y en la tercera parte, I, 1, el acontecimiento original desencadena las Guerras de las Rosas. Volver al texto.

67 F. Rusterholz, *Theatrum vitae humanae* (Berlín: E. Schmidt, 1970), 54. Volver al texto.

68 Sobre el desarrollo de este tema entre la primera y la segunda redacción, véase A. Schöne, "Figurale Gestaltung-Andreas Gryphius", en *Säkularisation als sprachbildende Kraft* (Gotinga, 1958), 29-75. En el segundo borrador, los significados de los roles se modelan aún más claramente a partir de la Pasión de Cristo, como "postfiguración". Volver al texto.

69 *Gesammelte Werke* (Múnich y Leipzig: Georg Müller, 1919), vol. 4: 99-181. Volver al texto.

70 *Ibídem*, 118. Volver al texto.

71 *Ibídem*, 128. Volver al texto.

72 *Ibídem*, 131. Volver al texto.

73 *Ibídem*, 180. Volver al texto.

74 Christopher Fry, *Curtmantle* (Oxford University Press, 1961). Volver al texto.

Excurso: El drama de las generaciones

1 *Agamenón* 1486-88. Volver al texto.

2 Principalmente en el prefacio de *Le jeu de l'amour et de la mort* (París: Albin Michel, 1925). Volver al texto.

3 "Ya veo temblar el suelo bajo nuestros pies. . . . Las naciones se abrazan. Como arroyos que se unen para convertirse en un río. Nosotros somos el río que arrasa con todo": *Le 14 Juillet* en *Théâtre de la Révolution* (París: Ollendorff, 1909), 72. Danton, seguro de que caerá: "Así, pues, la República horrorizará al mundo por el ruido de su hundimiento" (193). Robespierre: "Todos los amigos, desde el más pequeño hasta el más grande, trabajarán juntos en una tarea sublime: la libertad del mundo" (198). Pero el lado utópico emerge claramente

al final de "*Danton*": Vadier, burlón, dice: "La República sólo será libre, sólo será pura, cuando ya no haya República". Saint-Just: "Las ideas no necesitan a los hombres. Las naciones mueren para que Dios viva" (271). Volver al texto.

[4] "La Trilogie", en *Entretiens sur Paul Claudel sous la direction de Georges Cattaui el Jacques Madaule*. Decades du Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, nouvelle série u (París y La Haya: Mouton, 1968), 215. Volver al texto.

[5] Carta a Georges Cattaui, en G. Cattaui, *Le Père Humilié, loc. cit.*, 225. Volver al texto.

5. La lucha por el bien

a. Lo bueno se escapa

[1] H. E. Hengstenberg, *Philosophische Anthropologie*, 3ª ed. (Kohlhammer, 1966), 40 y ss.: "obligación de libertad", "libertad dentro de la obligación". Volver al texto.

[2] Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles* (Pléiade, 1963), 297. Volver al texto.

[3] Walter Benjamin, en su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. rev. (1963), 60 y ss., ha señalado el carácter intrínsecamente dramático de aquellas tragedias barrocas en las que el tirano, en su caída, se revela también como mártir, porque la caída de la grandeza se entiende de un modo enteramente formal. Volver al texto.

[4] Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, 299. Volver al texto.

[5] Cf. principalmente el discurso de Hécate en III, 5:

Y eso, distih'd por prestidigitación mágica,
criará tales sprites artificiales,
Como, por la fuerza de su ilusión,
le arrastrará a su confusión:
Desdeñará el destino, despreciará la muerte y soportará
Sus esperanzas 'por encima de la sabiduría, la gracia y el temor:
Y todos ustedes saben, la seguridad
Es el principal enemigo de los mortales. Volver al texto.

[6] Prefacio a "*Die Büchse der Pandora", Werke* (1910), III, 105. Volver al texto.

[7] A. Rousseau, sin embargo, que se ve obligado (a causa de la actividad de ladrón de Karl) a contradecirse, sólo se expresa en las efusiones nostálgicas de Karl "en la región del Danubio" (III, 2). Volver al texto.

[8] En *Draussen vor der Tür* (1947), de W. Borchert, Dios es un anciano que llora porque no puede hacer nada para ayudar. "Soy el Dios en el que ya nadie cree". Beckmann: "¡Hemos bramado por ti, llorado y maldecido por ti! ¿Dónde estabas entonces, querido Dios? ¿Te has alejado de nosotros?" Dios: "Mi pobre niño, no puedo detenerlo. . ya nadie me escucha. Haces demasiado ruido". Beckmann: "¿O es que eres demasiado silencioso, Dios? ¿Quizás tienes demasiada tinta en la sangre, Dios, demasiada tinta de teólogo? Lárgate, viejo; te han emparedado en la iglesia, ya no nos oímos" (*Gesamtwerk* [1949], 148 ss.). Volver al texto.

b. Trágico, Cómico, Tragi-cómico

[1] Lesky, "Zum Problem des Tragischen", en *Die griechische Tragödie* (Kröner, 1958), 11-45. Véase "The Death of Drama?", pp. 70 y ss., para un primer análisis de la dimensión trágica. Hay observaciones pertinentes sobre la tragedia, la comedia y la tragicomedia en Eric

Bentley, *The Life of the Drama* (Londres, 1960). Volver al texto.

[2] Goethe a F. v. Müller el 6 de junio de 1824 (Biedermann III, 1, 697). Cf. *Conversaciones con Eckermann*, 28 de marzo de 1827: "Se trata simplemente del conflicto que no admite solución. Éste puede surgir del choque de cualquier relación". Se trata de una formulación polémica dirigida al hegeliano Hinrichs, que quería afirmar que el único conflicto esencial era el de la familia y el Estado. Volver al texto.

[3] Formulado más claramente por Solger, *Vorlesungen über Ästhetik* (1819, publicado en 1829): "Allí donde la totalidad de la realidad, entendida como representación y manifestación de la Idea, parece contradecirse a sí misma y sumergirse en la Idea, éste es el principio trágico" (309). "Es a través de la aniquilación como la tragedia manifiesta la Idea como existente. Pues aniquilándose a sí misma como existencia, se muestra presente como Idea, y ambas son una y la misma. La desaparición de la Idea como existencia constituye su revelación como Idea" (311). La existencia aparece como una "vida sin valor" que sólo adquiere valor si la Idea divina se manifiesta en ella; pero al mismo tiempo no es lo bastante fuerte para sostener esta Idea, y sólo puede proclamarla como algo condenado a caer. Según esta visión del mundo, "lo concreto, en lo que debe aparecer lo divino para ser contemplado", implica en realidad "la aniquilación de lo divino", que se convierte en su contrario (P. Szondi, *Versuch über das Tragische* [Frankfurt: Insel, 1961], 29s.). Formulaciones como éstas sugerirían, sin embargo, que este concepto se ve inevitablemente arrastrado más allá de sí mismo hacia la tercera categoría de Lesky. Esta categoría es defendida por Schopenhauer, por ejemplo, y Julius Bahnsen, *Das Tragische ats Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen* (1877), pero también por el propio P. Szondi, que considera la constitución del ser como esencialmente dialéctica y "lo trágico" como "un modo, una manera particular, de esa aniquilación a la vez inminente y ya realizada, a saber, la aniquilación dialéctica" (60). Volver al texto.

[4] Existe una conexión entre las distinciones de Lesky y los estudios de Alfred Weber sobre *Das Tragische in der Geschichte* (Hamburgo, 1943), que distingue la "situación trágica. . . ... junto con su primera simbolización en el mito" de la "elevación de esta situación trágica a tema central de toda la existencia". Del mismo modo, Benno von Wiese en *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 7ª ed. (Hamburgo, 1967); el subtítulo de von Wiese, "tragedia y teodicea,

tragedia y nihilismo", indica en realidad la transición de las dos primeras categorías de Lesky a la tercera. Volver al texto.

[5] Lesky llama la atención sobre el importante ensayo de F. Sengle, "Vom Absoluten in der Tragödie", en *Deutsche Vierteljahrschrift* 20 (1942): 265 y ss. En oposición al tragicismo posterior a Hebel, que ve el mundo "como el conflicto sin sentido de fuerzas igualmente válidas", el autor pide que "la dimensión trágica se vincule a lo Absoluto . . como elemento esencial". Afirma que la gran tragedia nunca termina en "discordia y duda, sino en una palabra de fe trascendente que afirma el destino retratado en el drama y la constitución del mundo, atravesado por el sufrimiento tal como es". Del mismo modo, Karl Jaspers, en la sección "sobre lo trágico" de su libro *Von der Wahrheit* (Múnich: Pieper, 1947), 917-60, exige la trascendencia para que exista la dimensión trágica: "Lo trágico no puede existir sin trascendencia. Incluso en la obstinada resistencia de la mera autoafirmación, frente a la ruina a manos de los dioses o del destino, hay un trascender: aquí el hombre trasciende hacia el Ser, hacia lo que realmente es, hacia lo que, incluso cuando está siendo abrumado por su destino, sabe que es" (925). "Nos parece absurdo decir que el Fundamento del Ser es trágico. . . . No se trata de una auténtica trascendencia, sino de un estrecho pseudoconocimiento que absolutiza algo que pertenece al mundo. Lo trágico reside en la apariencia. Lo trágico permite que el Ser resplandezca; a través de él habla otra cosa, algo que en sí mismo ya no es trágico" (955). De hecho, según Jaspers, es incluso impropio hablar del valor y la naturaleza del hombre como "trágicos". Hacerlo sería "el error más sublime de una *Weltanschauung* trágica". Pues "el hombre presiona hacia la redención de las terribles realidades que son suyas, que están desprovistas de cualquier 'elevación' trágica" (958). "Lo meramente trágico es apto para servir de velo para ocultar el vacío en los casos en que la ausencia de fe quisiera darse alguna forma" (959). Volver al texto.

[6] *La muerte de la tragedia* (Londres, 1961). La tragedia es antibíblica (4). Considera la "tragedia cristiana" como un concepto paradójico. "No ha habido un modo específicamente cristiano de drama trágico ni siquiera en el mediodía de la fe. El cristianismo es una visión antitrágica del mundo" (331). Volver al texto.

[7] En *Von der Wahrheit* (919), Jaspers dice de Calderón y Racine que "lo trágico se ha extinguido" por las tensiones entre gracia y condena, y por la conciencia de Dios y de un mundo caído (debido al pecado

original). No existe "una tragedia realmente cristiana, porque en la obra cristiana el misterio de la redención constituye la base de la acción y el ámbito en que se desarrolla; siempre hay un conocimiento previo del efecto liberador de la gracia, que perfecciona y salva" (924). Otros que discuten la posibilidad de la tragedia en el cristianismo son Hermann Weisser, *Calderon und das Wesen des katholischen Dramas* (1926); J. Körner, *Tragik und Tragödie* (1931), 274 y ss.; H. Hefele, *Das Wesen der Dichtung* (1923), 103 y ss.; C. Janentzky, *Tragik umi Tragödie* (1942), 6ss; B. von Wiese, *Die deusche Tragödie von Losing bis Hebbel*, 7º cd. (1967), 14: "Es necesario aferrarse a la separación fundamental entre tragedia y cristianismo. Pues es de la esencia de la tragedia que lo divino se vea arrastrado a su problema, es más, a su desesperación". No obstante, Von Wiese matiza su planteamiento en las pp. 15 y ss. Cf. Dietrich Mack, *Ansichten zum Tragischen mid zur Tragödie* (Munich: Fink, 1970), 127 y ss., n. 243 (en adelante, *Ansichten zum Tragischen*). H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 2ª ed. (1965), 125, también tiene las mismas reservas sobre la tragedia cristiana. En la línea opuesta se sitúa Oskar Walzel, "Vom Wesen des Tragischen", en *Euphorion* 34 (1933), que quiere distanciarse de Scheler (cuyo concepto de tragedia, afirma, no puede en ningún caso conciliarse con el de la Antigüedad). Volver al texto.

[8] En *Was ist der Adensch*? (Hegner, 1933), Haecker rebate la visión del hombre de Nietzsche y, sobre todo, de Spengler. Según Haecker, los griegos no encontraron ninguna solución última en la catarsis trágica: la risa de los sátiros encubre la zona no resuelta, "la insolubilidad e impenetrabilidad de lo trágico". En el cristianismo "los elementos trágicos persistentes fueron arrastrados al misterio de la Encarnación, sometidos a la ley de la libertad. . . iluminados por la revelación de la justicia y la misericordia" (105-6). Finalmente se produjo una pérdida de poder en el cristianismo y volvió "el viejo orden pagano": "La dimensión insolublemente trágica", preeminente en el *amor fati* de Nietzsche, volvió y entonces, "en las formas de la farsa. . objetivó abiertamente el sinsentido de la existencia y organizó la huida hacia el vacío"; el resultado es tan caótico que la tragedia se entremezcla con el juego de los sátiros (107-8). Cf. también T. Haecker, "Wandel im Tragischen", *en Brenner* (1920). Volver al texto.

[9] Dietrich Mack, *Ansichten zum Tragischen*, 128. Volver al texto.

[10] "Über das Tragische", en *Gedenkschrift für F.J. Schneider* (Weimar, 1956). Remhold Schneider era de la misma opinión: "Es incorrecto. . .

decir que el cristianismo abolió la tragedia al proclamar su mensaje de gracia": "Zeit und Drama" en *Rechenschaft*, 23. Volver al texto.

[11] *Tragik und Christentum* (Berlín, 1941). Volver al texto.

[12] *De profundis* (Múnich, 1947). Para Bernhart, lo trágico hunde sus raíces en la estructura de la criatura, en la que existe una "batalla entre un poder finito y otro infinito"; en la derrota externa del valor superior se hace posible penetrar y ver en el interior del poder que se le opone. "Así, la dimensión trágica parece contener su propia abolición" (178). En esta sublimación -como en Jaspers- la luz de la trascendencia irrumpe a través del ser trágico del mundo. Cf. también J. Sellmair, *Der Mensch in der Tragik* (Múnich, 1948). Volver al texto.

[13] Por ejemplo, la novela de Georges Bernanos, *La joie* (París, 1929). Volver al texto.

[14] Además de F. Sengle, "Vom Absoluten in der Tragödie", cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 8ª ed. (1962), 371: "La tragedia se apodera de la dimensión trágica de tal modo que se convierte en el punto central organizador. . . . Por otra parte, modela el curso de la acción como si fuera necesario, para que podamos percibir un sentido en ella". Kayser considera la clemencia trágica en la vida como una pérdida sin sentido, a la que la tragedia imparte una insinuación de sentido; en este caso, la creación de sentido no puede ser una *creatio* estética *ex nihilo*, sino que debe ser el descubrimiento de algún sentido objetivo que al menos sea posible. También Christian Janentzky, "Tragik und Tragödie", en *Blätter für deutsche Philosophie* 16 (Berlín, 1942): "Sólo podemos comprender la tragedia amenazada por el nihilismo si reconocemos que conserva ciertas características de sus antiguos orígenes religiosos, incluso en un mundo libre de dioses" (citado por Mack, *Ansichten zum Tragischen*, 96). Volver al texto.

[15] Lo trágico tiene "su origen en la naturaleza del espíritu humano, que es siempre la misma. Es una forma de representación dramática que surge necesariamente de ella" (Dilthey, *Die grosse Phantasiedichtung* [1954], 142) en la que "las más altas expresiones de la vida y su transfiguración. . se hacen visibles en el sufrimiento" (Mack, *Ansichten zum Tragischen*, 77). Volver al texto.

[16] Pero Séneca sólo extrae las consecuencias estoicas de los principios establecidos por Platón. En Séneca los sufrimientos y pasiones de los personajes dramáticos son observados con ecuanimidad por el sabio; el héroe, en su virtuosa victoria, inspira admiración, no horror y pena. "Con el nieto y alumno de Platón, Polemón . . la tragedia, en una exageración grotesca de la actitud

platónica, se convierte en un medio de practicar *la apatheia*: la gente frecuenta las representaciones trágicas con la intención deliberada (a pesar de escuchar atentamente) de no sentirse en modo alguno conmovida o afectada por la acción trágica (cf. Diógenes *Laert.* IV, 3, 17 18)." K. von Fritz, "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie", en *Studium Generale* 8 (1955): 204. Volver al texto.

17 Con su "contradicción (dentro de los confines de la existencia temporal) entre una deidad remota y únicamente operativa (en la distancia metafísica del iracundo *Dens absconditus*, y la distancia histórica del reconciliador *Deus revelatus* en el puramente de una vez por todas, histórico Cristo) y una realidad profana inmanente en competencia con Dios". Volver al texto.

18 *Analogia Entis*, 2º cd. (1962), 251-53. Volver al texto.

19 David e. r. George, *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing*. Texte und Kommentare (Munich: Beck, 1972), 311. Volver al texto.

20 P. Szondi, *Versuch über das Tragische* (Frankfurt: Insel, 1961), 60. M. de Unamuno, en *Das tragische Lehensgefühl* (1925), se permitió formulaciones similares. "Sólo vivimos de contradicciones. La vida es una tragedia, y la tragedia es una batalla constante sin victoria ni esperanza de victoria: es sólo una contradicción" (19). Pero esta descripción de la existencia se niega a meter a Dios en la contradicción, no más de lo que hicieron Kierkegaard o Pascal, que influyeron en ella. Volver al texto.

21 Por ejemplo, los dramaturgos que quieren ir más allá de la tragedia: Hermann Bahr, *Dialog vom Tragischen* (Berlín, 1904), 23s, que considera lo trágico como una categoría obsoleta; la meta no es lo patético, sino lo civilizado, la fuerza de no ser clásico. Maeterlinck es similar en la medida en que intenta sustituir el ámbito del destino por el de la "sabiduría": *La Sagesse et la Destinée* (1898). Dehmel también puede mencionarse en este contexto. El intento de Brecht de ir más allá de la tragedia es, sin embargo, otra historia. Volver al texto.

22 Lesky, *Zum Problem des Tragischen*, 21-22. Volver al texto.

23 Tanto es así que Walter Benjamin consideraba que sólo el mito (y no la historia) era capaz de sostener la tragedia. Volver al texto.

24 Véase Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 3ª ed. (1956), 152. En su *Widerhall*, Letzte Erzahlungen (DTV, 1968), Tania Blixen ve cómo lo trágico se ve amenazado: "Es fácil desterrar el elemento trágico de la vida. . . . Veo una sociedad como la nuestra dentro de cien años. . . .

Podrán volar a la Luna, pero no podrán escribir una tragedia para salvar sus vidas". Intenta explicar esto: "Porque la tragedia está muy lejos de ser el resultado de la Caída. Al contrario, es la estrategia que el hombre ha adoptado contra los efectos viles y horribles de la Caída. . . . Por un esfuerzo sublime de su humanidad ha creado la tragedia. Fue una sorpresa que deleitó el corazón del Señor Dios. Esta criatura', exclamó, 'realmente valía la pena crearla,. . . porque hace cosas que yo nunca habría logrado sin él'. . . . Todas las tragedias. . . se basan en la idea del honor; no rescata a la humanidad de su sufrimiento, sino que le permite escribir una tragedia" (197-99). "Honor" significa aquí el sentido de la nobleza del hombre. Volver al texto.

[25] *Essai* (París: Seuil, 1967). Volver al texto.

[26] *Ibídem*,13. Volver al texto.

[27] *Ibídem*, 70-73. Cf. Alfred Simon, "Le degre zero du tragique" en *Esprit* (dic. 1963). Volver al texto.

[28] *Ibídem*, 265, 268. Volver al texto.

[29] Goethe a Schiller, 4 de abril de 1801 (núm. 810 de la Tempel-Ausgabe). Volver al texto.

[30] Aristóteles, *Poética* 5: "La comedia es. . la imitación de las cosas bajas, pero no de todo lo malo, sino sólo de lo ridículo, que forma parte de lo odioso. Pues lo ridículo es un defecto y una desgracia, pero que no causa dolor ni daño, como una máscara graciosa, por ejemplo, que es horrenda y distorsionada, pero no nos duele". Esta cualidad "inofensiva" de lo cómico puede verse mejor en Don Quijote, el prototipo de la figura cómica inadaptada. Volver al texto.

[31] Cf. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 23ª ed. (1924). Volver al texto.

[32] Diario de Goethe, 13 de julio de 1807. Volver al texto.

[33] *Crítica del Juicio*, nota que sigue a la sección 53. Volver al texto.

[34] Sobre lo que sigue cf. principalmente: Fritz Güttingcr, "Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel", en *Wege der Dichtung*, vol. 34 (Frauenfeld y Leipzig: Huber, 1939); Helmut Amtzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing his Kleist* (Nymphenburger Verlagshandlung, 1968), con referencias. Volver al texto.

[35]*naive und sentimentalische Dichtung*, en *Sämtliche Werke*, ed. Fricke-Gopfert, V, 724. Fricke-Gopfert, V, 724. Volver al texto.

[36] *Ibídem*, V, 1018. Volver al texto.

[37] "Vom asthetischen Werthe der Griechischen Komödie" (1794), en *Pros. Jugendschriften*, ed. Minor, I, 17. Volver al texto.

[38] *Philosophie der Kunst, Werke I*, 5, 716. Volver al texto.

[39] *Ästhetik* cd. Bassenge, II, 572. Hegel piensa sobre todo en Aristófanes, a quien consideraba el fin necesario de la tragedia clásica. "Aristófanes nos introduce en esta libertad absoluta del espíritu, fundamentalmente en paz, desde el principio, sobre todo aquello a lo que el hombre pone la mano; nos muestra este mundo de desenfado subjetivo. Quien no haya leído a Aristófanes difícilmente puede ser consciente de cómo el ser humano puede experimentar un bienestar absoluto" (571). Volver al texto.

[40] F. Schlegel, "Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie", 17. Volver al texto.

[41] "Si (el filósofo) logra, al final, captar el Todo en su unidad absoluta en un solo rayo de luz que lo ilumina como un relámpago y lo aísla, de modo que todo oyente o lector inteligente se ve obligado a exclamar: "¡En efecto, así es! Esta es la representación de la Idea postulada en su visibilidad inmediata, o su representación por el ingenio [*Witz*], en este caso el ingenio directo o positivo". *Grundzüge des gegenwärtiqen Zeitalters*, ed. von Medicus, vol. IV, 469. Volver al texto.

[42] Éstas son sólo algunas de las referencias más importantes. Hay muchas más en Guttinger, "Die romantische Kömedie und das deutsche Lustspiel", 114-16. Volver al texto.

[43] Nota preliminar a *Diamam, Werke* (Hanser) I, 221. "Es bastante evidente que los pináculos surgen de todo el edificio y que la comedia, si ha de ser verdaderamente tal, debe abarcar todos los elementos del mundo al igual que la tragedia genuina. Pues al principio la comedia desea ser igual a la tragedia. Pero finalmente, si la comedia quiere superar a la tragedia, debe hacer algo más. ¿Qué puede ser? Alcanza una perspectiva global más libre, que se traduce en una mayor indiferencia hacia todos los factores individuales. Mientras que el actor trágico llora al verlos hacerse añicos, el actor cómico ríe al ver que él mismo los hace añicos" (observaciones sobre *Der zerbrochene Krug* en *Werke* III, 640). Volver al texto.

[44] *Schriften* V, 281. Naturalmente, este uso romántico de la "obra dentro de la obra" es sólo uno de los muchos casos posibles. Ya en el Renacimiento, y con mucha frecuencia en el Barroco, vemos, por un lado, cómo se introduce al público en la obra y, por otro, cómo el escenario se convierte en público de otra obra. El ejemplo más importante es el juego de trampas en *Hamlet* y la representación cómica de la tragedia de Píramo en *Sueño de una noche de verano,* que

subraya el carácter onírico de esta última. Tieck utiliza la técnica de Shakespeare al servicio de la ideología romántica; Pirandello, que leyó a Tieck durante su estancia en Bonn, la utiliza para los fines de su nueva comedia fantasmagórica, que, sin embargo, se remonta claramente al romanticismo. Sobre los diversos usos de esta técnica, véase Max Dessoir, "Das Schauspiel mi Schauspiel", en *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1929); Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel: Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutsehen, englischen und spanischen Drama* (Diss. Gottingen, 1954); Erich Proehster, *Theater im Theater* (Diss. Munich, 1955); R. J. Nelson, *Play within Play. The Dramatist's Conception of His Art: From Shakespeare to Anouilh* (New Haven, 1958); Wolfgang Iser, "Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare", en *Archie* vol. 198 (Braunschweig, 1962): 209-26. Jorg Henning Kokott, *Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit: Fine Untersuchung über die Darstellung der theatralischen Aufftihrung dutch das Theater auf dem Theater in ausgewählten Dramen von Shakespeare, Tieck, Pirandello, Genet, Ionesco und Beckett* (Diss. Cologne, 1968). Por supuesto, dirigirse directamente al público, como hace Tieck, es una forma muy extendida de destruir la ilusión teatral. Tieck, *Schriften* V, 281: "El desarrollo del teatro conduce también a la práctica de burlarse del teatro". Volver al texto.

[45] F. Schlegel, "Vom asthetischen werthe der Griechischen Komodie", 18, sobre la comedia griega: "pure joy. . . la alegría pura, el más alto grado de vitalidad de la vida, debe producir su efecto, debe destruir. Y si no encuentra nada fuera de sí, se vuelve hacia un objeto amado, hacia sí misma, hacia su propia obra, y hiere para provocar". Cf. el final de *Prinz Zerbino* de Tieck. Volver al texto.

[46] *Vorschule der Ästhetik*, secc. 29, "La totalidad humorística". "El humor", que toma característicamente el relevo de lo cómico en el romanticismo, "es lo sublime vuelto del revés; no destruye lo individual, sino lo finito, contraponiéndolo a la Idea. No conoce ni la locura individual ni a los tontos, sino sólo la locura en general y un mundo loco" (*Vorschule der Ästhetik*, secc. 29, "La totalidad humorística" [1804]), I, 175. Volver al texto.

[47] "Die moderne Komödie", *Werke* III, 123. Volver al texto.

[48] *Schriften*, ed. Minor, III, 300. Volver al texto.

[49] *Wiener Vorlesungen*, 3ded. (1846), I, 16. Güttinger cita opiniones similares de Schleiermacher, Hegel y Schopenhauer: 178L, 180. Volver al texto.

[50] Schelling, *Philosophie der Kunst*, 711. Volver al texto.

[51] *Ibídem*, 693. Volver al texto.

[52] Tanto la tragedia como la comedia surgen de la eterna contradicción entre lo divino y su manifestación temporal en la existencia. Si esta transición se concibe como un acto "en el que o bien la apariencia desaparece por completo en la idea, o bien la idea se disuelve en la apariencia", tenemos la "oposición entre lo trágico y lo cómico": *Vorlesungen über Ästhetik* (Leipzig, 1829), 92. Stefan Schütze, en su *Versuch einer Theorie des Komischen (1817*), muestra cómo no sólo la tragedia, sino también la comedia, surge del "choque" entre el individuo y el destino. Volver al texto.

[53] Hebbel, *Briefe*, ed. Werner, I, 191. Werner, I, 191. Volver al texto.

[54] Hebbel, *Tagebüchcr*, nº 1566. Volver al texto.

[55] Tieck, *Phantasus* II, *Schriften* V, 281. Volver al texto.

[56] Schelling, *Philosophie der Kunst*, 718. Del mismo modo Novalis: "Tanto la comedia como la tragedia ganan mucho si se combinan delicada y simbólicamente. De hecho, sólo entonces se vuelven realmente poéticas. El lado serio debe tener una cualidad etérea, el lado humorístico debe manifestar cierta seriedad" (*Fragmente der letzten Jahre* nº 2860, en *Gesammelte Werke*, ed. Carl Seelig [Herrlib. Carl Seelig [Herrliberg-Zurich: Bühl, 1946]), IV, 257. Novalis ve realizada esta exigencia en la religión cristiana: "Es trágica y, sin embargo, infinitamente tierna, un auténtico drama: una mezcla de comedia y tragedia" (n. 2865, p. 259). Volver al texto.

[57] Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie: Theorie und Gestalt* (Gotinga, 1968), con referencias. También su *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (Gottingen, 1961). Hildegard Mahler, *Das Tragische in der Komödie* (Diss. Munich, 1949). Sobre la historia del concepto: Marvin T. Herricks, *Tragicomedy, Its Origin and Development in Italy, France and England* (Urbana, 111., 1955). Volver al texto.

[58] Según Aristóteles (*Poética*, cap. 13), las tragedias pueden tener a veces un final feliz, como demuestran numerosos ejemplos de tragedia clásica, sobre todo en Esquilo y Eurípides (por ejemplo, *Alcestis, Andrómaca*, las dos *Ifigenias, Helena, Ion*). En el siglo XVI, Giraldi Cintio llamaba a sus obras "tragedias di lieta fin", pero también permitía llamarlas "tragi-comedias". Volver al texto.

[59] En el prólogo *a Anfitrión*: "si voltis faciam ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus üsdem versibus". "[F]aciam ut commixta sit: sit tragicomoedia" (vv. 54s, 63). Volver al texto.

[60] Principalmente cuatro: (1) La diferencia de clase, es decir, gente

elevada u ordinaria; (2) la diferencia de estilo resultante; (3) el criterio del "asunto" (tal como lo define Martin Opitz, *Buch von der teutschen Poeterey* [1624], cap. V); y finalmente (4) el final feliz o infeliz. Volver al texto.

[61] Yeats llegó a comentar que "Shakespeare es siempre (!) un escritor de tragicomedias"; *Ensayos* (Nueva York, 1924), 297. Volver al texto.

[62] Mientras que los teóricos clásicos basaban principalmente la distinción entre los dos géneros en la idea de que las emociones correspondientes tienen un efecto mutuamente debilitador, Dryden, en su *Ensayo sobre la poesía dramática* (1668), pone en boca de su Neander la opinión contraria: "¿Por qué habría de ser el alma más letárgica que los sentidos? . . *Coutraria iuxta se posita magis elucescunt*". Los ingleses deberían estar orgullosos de haber descubierto una forma más agradable de escribir para la escena, "que es la tragicomedia". Más tarde, en 1695, Dryden rechazó sus afirmaciones anteriores y volvió a la opinión de que lo cómico y lo serio se perjudican mutuamente. Cf. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, 42s. Volver al texto.

[63] "Sólo cuando un mismo acontecimiento, a medida que avanza, adquiere todos los matices de nuestro interés, y no se suceden simplemente uno tras otro, sino que cada uno surge por necesidad del otro; cuando la gravedad produce risa y la tristeza alegría tan inmediatamente que parece imposible abstraer la una o la otra: en tal caso tampoco buscamos que se abstraigan en el arte, y el arte sabe utilizar esta imposibilidad con ventaja": Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 70. Volver al texto.

[64] *Cromwell*, cd. Nelson, 21. Volver al texto.

[65] *Prinzessin Bambilla*, cap. 4 en Späte Werke. 4 en *Späte Werke* (Múnich: Hanser, s.f.), 267. Volver al texto.

[66] *Stufen* (Munich, 1918), 56. Volver al texto.

[67] Citado por Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, 125 ss. En la p. 73 cita a J. Loewenberg en el sentido de que toda tragedia es cómica en su nivel más profundo, y en la p. 176 a Thomas Hardy: "Si miras bajo la superficie de cualquier farsa ves la tragedia; y, por el contrario, si te ciegas a las cuestiones más profundas de una tragedia ves la farsa". Volver al texto.

[68] Kierkegaard, *Posdata conclusiva no científica* I (1846); abreviado en adelante, *Posdata* (Düsseldorf: Diederichs, 1957), 286. Volver al texto.

[69] Kierkegaard, *Etapas en el camino de la vida* (1958), 477. Volver al texto.

[70] Kierkegaard, *Posdata* I, 287. Volver al texto.

[71] Kierkegaard, *Etapas en el camino de la vida*, 449. Volver al texto.

[72] *Ibídem*, 447. Volver al texto.

[73] *Ibídem*, 449. Volver al texto.

[74] *Posdata* I, 287. Volver al texto.

[75] *Ibídem*, 286. Volver al texto.

[76] Kierkegaard, *Etapas en el camino de la vida*, 466. Volver al texto.

[77] *Die Räuber*, acto III, escena 2. Volver al texto.

[78] *Werke*, III, 409. Cf. B. von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 457, 462. "Lo trágico se convierte en grotesco y precisamente al hacerlo alcanza el horror último" (496). Volver al texto.

[79] Prefacio a la traducción de *El agente secreto* de J. Conrad, citado por Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, *102*, cf. también 120. Sobre la teoría de Richard Dehmel de que la dimensión trágica (que presupone un poder lejano y absoluto) está desapareciendo y que la tragicomedia es una forma posible para el futuro, véase su *Tragik und Drama*, en *Gesammelte Werke* (Berlín, 1909), vol. 9. Volver al texto.

[80] Ionesco, *Notes et contre-notes*, 61. Volver al texto.

[81] *Ibídem*, cf. 176,219. La existencia es una "incógnita insoluble", una "confusión indescriptible", "sumida en la contradicción. Puede parecer trágica, puede parecer cómica, o ambas cosas a la vez; pero no puedo distinguir la una de la otra" (226). Cf. también E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, 51 y ss. Volver al texto.

[82] Tomo XV, 310. Volver al texto.

[83] Tomo XVI, 924, 940. Volver al texto.

[84] "On ne peut trouver de solution à l'insoutenable et seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondement comique, essentiellement theatre" (Ionesco, *Notes et contre-notes*, 7). Volver al texto.

[85] Hebbel, *Werke*, I, 3X8. Volver al texto.

[86] Dürrenmatt, "Theaterprobleme" (conferencia, 1954/55) en *Theater-Schriften und Reden*, 2d cd. (Zúrich; Arche, 1969), 122. Cf. 90-131. Volver al texto.

[87] No utiliza la palabra directamente: "Tragedia y comedia son conceptos formales. . inventados por la estética; pueden estar describiendo una misma cosa" (*ibíd.*) Volver al texto.

[88] *Ibid*. Volver al texto.

[89] *Ibídem*, 128. Volver al texto.

[90] "Brecht es despiadado en su pensamiento porque evita

despiadadamente pensar en muchas cosas" (*ibíd.*, 124). Volver al texto.

[91] El Dios que permite este mundo de locos debe ser él mismo demente o sádico; este tema, que se encuentra en *Die Nachtwachen des Bonaventura*, sobrevive hasta nuestros días en Wedekind, Strindberg, Salacrou, Pirandello. Tras el estreno de *Ubu roi* (1896) de Jarry, Yeats estaba convencido de que la imagen del "Dios salvaje" dominaría toda la literatura europea futura (Guthke, *Die moderne Tragikömodie*, 105, 170). Volver al texto.

[92] M. Dietrich tiene razón al decir, en *Das moderne Drama* (1963), 556-57: "El dilema existencial no debe equipararse a la impotencia, el nihilismo y la desesperación. Pues el dilema sólo se convierte en posibilidad si las personas perciben que la vida tiene valor". Adoptando una postura frente a lo inasible, la disonancia absoluta "crea un sentido de realidad presente que, en el mito arcaico y en el juego cultual, se atribuía a un poder mágico. Puede ser extraño e incomprensible, pero la forma modelada, vista con los propios ojos, hace posible la aceptación y la orientación". Sin embargo, ¿a qué situación del "mito arcaico" se refiere esto? Hubo un período de fe en lo divino o en el destino, pero a éste siguieron las tragedias de Eurípides y las comedias de Aristófanes, que existen en un crepúsculo similar y llevan a cabo el mismo tipo de "contabilidad de doble entrada" (Otto Weinrich) que los modernos. Eurípides acusa a los dioses (*Las troyanas*) y pone en duda la autoridad de sus decretos (*Orestes*); en una ocasión, Aristófanes puede acusar a Sócrates de disolver a los dioses en nubes, y producir himnos piadosos a modo de contraste, mientras que en otro momento puede hacer que el dios Dioniso, en cuyo honor se está representando la comedia, se ensucie de puro espanto. Hay una analogía entre aquella época y la nuestra que no puede despreciarse a la ligera. Volver al texto.

[93] Cf. Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie*, 11. Señala que el valor de una comedia no depende de la escritura cómica más divertida; de hecho, "el carácter momentáneo de todo humor cómico" es "opuesto a la comedia como forma dramática". Hildegard Mahler, *Das Tragische in der Komödie*, 66ss, se inclina por la opinión de que el elemento trágico es esencial para la alta comedia. Sostiene "que la base de toda comedia es una tragedia, y que lo perverso, lo contrario, que forma parte de toda comedia, es esencialmente algo muy trágico. En efecto, sólo la comedia puede presentar toda la dimensión trágica de la vida y del mundo, siempre que miremos detrás de la obra cómica" (74). Por eso la comedia debe mostrarnos tipos, más que individuos. Volver al texto.

[94] Mahler, *Das Tragische in der Komödie*, 19. Volver al texto.

[95] Obsérvese cómo, en *Der Rosenkavalier, Cristinas Heimreise, Arabella* y *Silvia im Stern*, el elemento de seriedad, rayano en lo trágico, se introduce en la comedia, sin que necesitemos hablar de "tragicomedia". Volver al texto.

c. Derecho y juicio

[1] *Grundbegriffe der Poetik*, 3ª ed. (1956), 175-77. Volver al texto.

[2] Cf. principalmente Kurt von Fritz, "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie", en *Studium Generale* 8 (1955): 194-239 (en adelante, "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit"). Volver al texto.

[3] *Poética* 1453a. Volver al texto.

[4] Von Fritz, "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit", 198b. Volver al texto.

[5] *Ibídem*, 220b. Volver al texto.

[6] El propio Orestes se muestra muy inquieto ante el mandato divino de asesinar (vv. 962-87). Volver al texto.

[7] *Los Acarnienses*, 644-45. Cf. los versos *de las Ranas*, que revelan un punto de vista fundamental por parte de Aristófanes, aunque no se aplique de forma totalmente coherente: "El poeta debe velar cuidadosamente lo escandaloso; no debe sacarlo a la luz del día, y mucho menos a escena: pues lo que el maestro es para los niños, formándolos y guiándolos, el poeta lo es para los adultos" (1052-54). Volver al texto.

[8] El tema del "teatro del mundo" surge con el estoicismo. Junto con este concepto (del papel debidamente desempeñado) surge de forma natural y explícita la cuestión de lo ético. Volver al texto.

[9] Ya está presente en la distinción entre los "personajes nobles" de la tragedia ("las personas más nobles imitaban los hechos de los grandes y nobles") y los personajes "ordinarios" o "bajos" de la comedia (cap. 4). Volver al texto.

[10] Realmente habría que hacer un estudio especial de esto. ¿Hasta qué punto penetra aquí el concepto de justicia e injusticia? Cf. las comedias de identidad confusa (Plauto, Shakespeare), farsas como *Las alegres comadres de Windsor* o *La fierecilla domada*. ¿En qué medida (por ejemplo, en la obra del bulevar de París) se deja sentir un cierto instinto moral sano en oposición a la tradición heredada alienada (aunque esta moral no siempre sea fácil de distinguir de la

inmoralidad)? Por otra parte, allí donde el hombre se ha convertido en un puro bailarín del espíritu, en una marioneta (*Leonce und Lena* de Buchner), estamos fuera de la esfera de la responsabilidad personal. Existen analogías con la responsabilidad y el juicio, como por ejemplo en *la Flauta Mágica* de Schikaneder y Mozart: el "veredicto" sobre Tamino es muy diferente al de Papageno. Volver al texto.

[11] Aquí no podemos tratar con más detalle las teorías idealistas de una escisión en la sustancia ética, como en Hegel (y sus antecedentes en la dialéctica de la libertad y la necesidad tanto en la tragedia como en la comedia de Schelling). Esencialmente, estas teorías se basan en la tragedia griega, aunque Hegel, en su "Der Geist des Christentums und sein Schicksal", en *Hegels theologische Jugendschriften*, ed. Nohl [1907], 247, p. 1, se basa en la tragedia griega. Nohl [1907], 241-342, quiere que la alienación veterotestamentaria entre el Dios que manda y el hombre que obedece sea superada en Jesús, que pone el amor por encima de la "moral" y por quien se reconcilia el destino (283). Por eso, a partir de Jn 3,17, dice: "Juzgar no es un acto de lo divino. . . . Juzgar es evaluar, decidir lo que es igual y lo que no lo es, reconocer lo que es una unidad en la mente o una oposición irreconciliable. El Hijo de Dios no juzga, no separa, no divide, no mantiene las cosas separadas y opuestas; cuando lo divino habla, cuando agita, no está promulgando leyes". Podemos hablar de "salvación" en la medida en que "la persona salvada es apartada, no de su naturaleza esencial, sino de su condición anterior" (3 10). Aunque Hegel describe correctamente el modo en que se trasciende la Antigua Alianza, la singularidad de Jesús desaparece en su proceso dialéctico. Más tarde, este complejo de problemas bíblicos se proyecta hacia atrás en el tiempo, hacia la tragedia antigua: Kreon representará el principio judío (de la ley externa), Antígona el principio del amor. (Ambos exhibirán también la oposición hombre / Estado y mujer / familia). La interpretación de Hegel de Antígona ha sido rechazada con razón: Kreon es un tirano; no ha "consultado al pueblo ni ha intentado adquirir autoridad sacra; el senado está convocado para recibir sus órdenes; el representante del sacerdocio, Tiresias, se presentará en nombre de la Polis para oponerse al usurpador" (Melchinger, 51). También para Schelling, la tragedia griega, en su máxima perfección, proclama la norma ética más elevada: I, vol. 5, 714. Volver al texto.

[12] H. Jellinghaus, "Das Spiel vom Jüngsten Gericht", *Zeitschrift für dt. Philologie* 23 (1891): 426-36. También *Le Jour du Jugement*, ed. E. Roy (París, 1902); K. Reuschel, *Die deutschen Weltgerichtspiele des*

Mittelalters und der Reformationszeit (Leipzig, 1906). Otros temas, como el del Anticristo o el de las Vírgenes Sabias e Insensatas, conducen a su manera a la representación del Juicio Final. Volver al texto.

[13] Resumen en Karl Vossler, *Lope de Vega* (Munich: Beck, 1932), 257. Volver al texto.

[14] En *La aldea en llamas*, de Lope de Vega, un gran señor abusa de su poder persiguiendo a las mujeres. Una muchacha escapa y convoca al pueblo para enfrentarse a él. Lo asesinan. El rey Fernando y la reina Isabel instigan la búsqueda del culpable, pero siempre se da al juez el nombre de la aldea: Fuente Ovejuna. El pueblo es indultado por sus majestades. Volver al texto.

[15] Reinhold Schneider, "Zeit und Drama", en *Rechenschaft* (Einsiedeln, 1951), 24. Volver al texto.

[16] Ferdinand Bruckner trata un tema diferente en *Die Verbrecher* (1928), a saber, la impotencia de la justicia humana para hacer frente al crimen en el mundo. Cinco procesos judiciales tienen lugar simultáneamente en el mismo escenario. Volver al texto.

[17] Más ejemplos históricos en la introducción a esta obra en *Calderons aitsgetwählte Werke*, ed. W. von Würzbach, vol. 6: 198. W. von Würzbach, vol. 6: 198. Volver al texto.

Excurso: Shakespeare y el perdón

[1] Hay una historia similar en *La Clemenza di Tito*, de Pietro Metastasio (representada en Viena en 1734), que sirvió de tema para la ópera de Mozart. Volver al texto.

[2] Véanse las pp. 359-60 supra. Volver al texto.

[3] Escalus a Angelo: "La misericordia no es en sí misma lo que a menudo parece; / el perdón es todavía la nodriza de la segunda aflicción" (II, 1). Volver al texto.

[4] Además del discurso de Jaques en *As You Like It* (II, 7), cf. *Titus Andronicus* (IV, 1); *All's Well That Ends Well* (Epílogo); *The Merchant of Venice* (I, 1); *Macbeth* (V, 5); *Julius Caesar* (III, 1); *Coriolanus* (IV, 4); *The Tempest* (IV, 1) etc. Véase al respecto A. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, 2ª ed. (Londres, 1964). Volver al texto.

[5] Podemos dejar de lado *La comedia de las equivocaciones, Las alegres comadres de Windsor, La fierecilla domada*, los cuentos de hadas (*Sueño de una noche de verano*) y las sátiras *(Trabajos de amor perdidos*), que no ofrecen ningún campo para este tema. Volver al texto.

[6] "¡Oh Julio César, aún eres poderoso! / Tu espíritu camina por el

mundo, y convierte nuestras espadas / en nuestras propias entrañas" (V, 3). Volver al texto.

[7] Cabe mencionar también la disputa entre Bruto y Casio en IV, 3, que termina con su reconciliación. Volver al texto.

[8] Cf. en *Noche de Reyes*, la Viola disfrazada: "Juro que no soy lo que juego" (I, 5), "No soy lo que soy" (III, 1), y el payaso: "Nada de lo que es es así" (IV, 1). El duque a Claudio en *Medida por medida*: "No eres tú mismo" (III, 1). Yago en *Otelo*: "No soy lo que soy" (I, 1), "Los hombres deben ser lo que parecen; / O los que no son, ¡ojalá no parecieran ninguno!". (Ill, 3). Otelo a Yago: "Creo que mi mujer es honesta, y pienso que no lo es; / creo que tú eres justo, y pienso que no lo eres" (III, 3). En la *Comedia de las equivocaciones*, la alienación llega hasta el límite de la pérdida de identidad. Volver al texto.

Parte III

A. "Quién soy"

1. El sentido de la pregunta

[1] Erving Goffman, *Presentación del yo en la vida cotidiana* (Nueva York, 1959). Volver al texto.

[2] *"Traité du caractère*" (tesis 1930), 11. Volver al texto.

[3] *L'Action* (1893), 338. Volver al texto.

[4] *Ibídem*, 337. Volver al texto.

[5] Henri Bouillard, *Blondel et le Christianisme* (París: Seuil, 1961), 24. Volver al texto.

[6] P. Henrici, *Hegel und Blondel* (Pullach, 1958), 185. Volver al texto.

[7] Platón, *Apol.* 38a. Volver al texto.

[8] Tomás de Aquino, *S. Th*, la q 44, a 3, obj. c. Cf. *In I Meteor* 1, 1 (Marietti, 391): "Manifestum est quod complementum scientiae requirit quod non sistatur in communibus [por ejemplo, "hombre", "ser vivo"], sed procedatur usque ad species; individua non cadunt sub consideratione artis [es decir, ciencia], non enimcoram est intellectus, sed sensus." Cf. también / *Anal.* 42a-c, 44b. Volver al texto.

[9] *Sämtliche Werke*, ed. Berend, p. II (1928-36), 4, 92. Volver al texto.

[10] *Wahrheit am Jean Pauls Leben,* ed. C. Otto y E. Forster (Breslau, 1828*, II, 125*). C. Otto y E. Forster (Breslau, 1828), II, 125. Citado en

Albert Beguin, *Traumwelt und Romantik* (Berna y Múnich: Francke, 1972), 218s. Volver al texto.

[11] Dickens, *Historia de dos ciudades* (1859), cap. 3. 3. Volver al texto.

[12] "Pero a la vida, cansada de estos bares mundanos, / nunca le falta poder para despedirse a sí misma" (Casio en *Julio César* 1, 3 de Shakespeare). Volver al texto.

[13] "Pero me parece cobarde y vil, / Por miedo a lo que pueda caer, impedir / El tiempo de la vida" (Bruto, en *Julio César*, V, 1). Volver al texto.

[14] Véase la "cuádruple diferencia" comentada al final de *Herrlichkeit* III, i; edición inglesa: *La gloria del Señor*, vol. 4. Volver al texto.

[15] *Versuch einer personalitischen Philosophie* (Darmstadt y Ginebra, 1954), 57 y ss.; cf. *Existentielle Dialektik* (Munich, 1951), 107, 122. Volver al texto.

[16] *Vorlesutigen über das Gottmenschentum* (Stuttgart, 1921). Volver al texto.

[17] Franz von Baader, *Werke*, ed. Carl Selig (Zúrich), 12:542; 11:78-80. Carl Selig (Zúrich), 12:542; 11:78-80. Volver al texto.

[18] *Apol.* 28c. Volver al texto.

2. La ambivalencia del "Gnothi Sauton

[1] Véanse especialmente los dos libros de Eliza Gregory Wilkins, *Know Thyself in Greek and Latin Literature* (Diss. Chicago, 1917) y *The Delphic Maxims in Literature* (Univ. Chicago Press, 1929). Para la historia de la idea, véanse los ensayos de Pierre Courcelle sobre "Nosce teipsum", en *Annuaire du College de France 61* (1961): 337-40; 62 (1962): 375-79; 63 (1963): 373-76; 64 (1964): 391f.; 65 (1965): 429. Más referencias en Alois Haas, "Zur Frage der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart", en *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 15 (1968): 190-261. Volver al texto.

[2] Cf. también la reprimenda de Sócrates a Alcibíades por no seguir el Oráculo de Delfos: *Ale.* I, *1243b*. Volver al texto.

[3] Plutarco, *De tranquill. an.* 12-13; *de EI ap. Delph.* 21. Volver al texto.

[4] *Ep. trior.* III, 7, 10. Volver al texto.

[5] *Eragm.* 481 Nauck. Volver al texto.

[6] *Alcestis* 780s. Volver al texto.

[7] Plutarco, *Pomp.* 27. La sentencia de Juvenal es citada a menudo por los teólogos cristianos del siglo XII. Volver al texto.

[8] *Ate*. I, 129a. Volver al texto.

[9] *Sexto Discurso* 185D. En la vida de Apolonio de Thyana, escrita por Filóstrato*, el Gnothi Sauton* es practicado por los brahmanes, que aprenden así su origen divino. La relación con la India es muy significativa. Volver al texto.

[10] *Ibídem*, 196D. Volver al texto.

[11] *De legibus* I, 58-62. Volver al texto.

[12] *Enn*. V, 3, 4; VI, 8, 41. Volver al texto.

[13] Hay abundantes referencias en Courcelle, "Nosce teipsum", desde Clemente de Alejandría y Orígenes hasta los Capadocios, desde Minucio Félix pasando por Arnobio y Ambrosio hasta Agustín, donde el "noverim me, noverim Te" se convierte en el epítome de la oración y entrar en uno mismo se convierte en el camino hacia Dios. Sobre este tema: f. M. Sladeczek, "Die Selbsterkenntnis als Grundlage der Philosophie nach dem hi. Augustinus" en *Scholastik* 5 (1930): 329-56; Gerard Verbeke, "Connaissance de soi et connaissance de Dieu chez S. Augustin" en *Augnstiniana* IV (1954): 495-515. Este planteamiento (a través del conocimiento de la propia alma al conocimiento de Dios) está próximo a Plotino, aunque cada uno atribuye un significado muy diferente a la alienación de Dios; "mecum eras et tecum non cram" (*Conf*. X, 27, 38). Volver al texto.

[14] *Cármides* 167bc. Volver al texto.

[15] *De Trin*. XV, c, 12. Cf. también Max Zepf, "Augustinus und das philosophische Selbstbewusstsein der Antike", en *Zft.f. Religions und Geistesgeschichte* 11 (1959): 105-32. Volver al texto.

[16] "En el mismo acto entiendo tanto lo que entiendo como también lo que entiendo" (*I Sent* d 1, q 2, a 2 ad 2). Volver al texto.

B. El papel como aceptación de la limitación

1. El hombre como emanación del Todo

[1] Cf. A. Bonhöffer, *Epiktet und das Neue Testament* (Giessen, 1911; reimpresión de 1964); M.-J. Lagrange, "La philosophie religieuse d'Ecpitète et le Christianisme", en *Revue Biblique*, new scries IX (1912): 5-21; 192-212; artículo de M. Spanneut sobre Epicteto en *RAC* (1962). Volver al texto.

[2] Así, Anston de Quíos había comparado al "Sabio" con un buen actor que podía representar igualmente bien el papel de Tersites y el

de Agamenón (*Diog. Laert*. VII, 160). Volver al texto.

[3] Esta opinión ya existía en Zenón y en Poseidonios. Volver al texto.

[4] "Diálogos" en J. Souilhe y A. Jagu, eds. *Les Belles Letres, Entretiens*, vols. i-iv (1948-65), citado en esta sección por el número de volumen (i-iv) y el número de página. El "Manual" se cita según la edición de H. Schmidt (Kroner, s.f.), referenciada en esta sección por e. Volver al texto.

[5] III, 23, 29. Volver al texto.

[6] I, 27, 17. Sobre la unicidad de cada cabello y de cada espiga de trigo cf. *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. von Arnim (Leipzig, 1904), II, 113. J. von Arnim (Leipzig, 1905), II, 113. Volver al texto.

[7] I, 18, 17*s*; II, 14, 20; II, 24, 18; III, 24, 20. Volver al texto.

[8] Cicerón, *De officiis* 107-25. Volver al texto.

[9] La autoconciencia (*dynamis logik?*) que distingue al hombre de los animales (I, 1, 4), mediante la cual puede poner a prueba las ideas que le vienen (I, 20, 7). Volver al texto.

[10] I, 12, 16. Volver al texto.

[11] I, 2, 14. Volver al texto.

[12] I, 2, 11; cf. I, 2, 28. Volver al texto.

[13] I, 29, 57. Volver al texto.

[14] E, nº 29. Volver al texto.

[15] Una preocupación central de Epicteto, por ejemplo, I, 26, 3, 17; I, 29, 35; I, 29, 56; II, 9, 17*s*; II, 16, 20; en II, 19, 22*s*. se plantea la cuestión de si existe una persona como un verdadero estoico; Epicteto se conforma si una persona al menos se esfuerza hacia el ideal. Volver al texto.

[16] IV, 2, 10; E, no. 33. Volver al texto.

[17] IV, 7, 13. Volver al texto.

[18] I, 29, 11*s*. Volver al texto.

[19] II, 22, 19-20. Volver al texto.

[20] III, 14, 1. Volver al texto.

[21] I, 9, 4. Volver al texto.

[22] El Himno de Cleanthes en m. Pohlenz, *Stoa und Stoiker* (Zúrich, 1950), 103. Volver al texto.

[23] III, 13, 4*s*. Volver al texto.

[24] II, 14, 11. Volver al texto.

[25] I, 14, 5-6. Volver al texto.

[26] I, 9, 1; "Participan de la comunión divina" (1, 9, 6). Volver al texto.

[27] II, 10, 4. Volver al texto.

[28] II, 1, 18; II, 5, 25. Volver al texto.

[29] IV, 1,56. Volver al texto.

[30] IV, 1.100. Volver al texto.

[31] I, 1, 23. Volver al texto.

[32] IV, 3, 9. Volver al texto.

[33] I, 9, 7. El término "Padre" aparece con frecuencia: I, 3, 1; I, 6, 40; I, 9, 7; I, 13, 3; II, 10, 7; III, 24, 16; III, 26, 28. "Creador": ii, 14, 25-27; IV, 7, 6. Volver al texto.

[34] I, 3, 2. Volver al texto.

[35] I, 14, 9. Volver al texto.

[36] II, 8,9-12. Volver al texto.

[37] III, 5, 10; III, 24, 42-43; iv, 1, 154. Volver al texto.

[38] I, 9, 24; I, 29, 29; III, 24, 95s; E, n. 22; la imagen del soldado: III, 24, 31; del marinero: III, 33. Referencia a Sócrates: III, 24, 31. Volver al texto.

[39] *Apol.* 30c. Volver al texto.

[40] III, 24, 99. Volver al texto.

[41] I, 29, 44ss; III, 24, 110ss; III, 26, 28; IV, 8, 32. Volver al texto.

[42] III, 22, 23 y ss.; Ill, 21, 18. El filósofo está llamado a la sabiduría como el iniciado a los misterios (III, 12, 21). Volver al texto.

[43] I, 29, 49; II, 1, 39. Volver al texto.

[44] IV, 8, 32. Volver al texto.

[45] IV, 12, 12. Volver al texto.

[46] III, 22,69. Volver al texto.

[47] I, 12, 8; IV, 7, 20. Volver al texto.

[48] I, 12, 15; tal como lo formula Zenón: I, 20, 15. Volver al texto.

[49] IV, 1,98. Volver al texto.

[50] I, 9, 16. Volver al texto.

[51] I, 6, 37; II, 16, 42. Volver al texto.

[52] I, 15, 18. Volver al texto.

[53] I, 6, 1; I, 6, 11. Volver al texto.

[54] I, 16, 16.21; II, 23, 5; III, 26, 30; IV, 1, 105-6.108. Volver al texto.

[55] I, 24, 20; I, 25, 18; II, 1, 19; II, 16, 37; IV, 10, 27. Volver al texto.

[56] II, 18, 29; III, 5, 8. Volver al texto.

[57] IV, 7, 7. Volver al texto.

[58] I, 14, 9. Volver al texto.

[59] I, 12, 3. Volver al texto.

[60] III, 24, 66*ss*; II, 5, 7. Volver al texto.

[61] II, 1; III, 16; III, 24, 85; IV, 13; E, nº 16. Volver al texto.

[62] III, 10, 10; III, 20, 9; III, 21, 5; IV, 5, 22; IV, 6, 20. Volver al texto.

[63] K. Reinhardt, *Poseidonios* (Múnich, 1921); también su *Kosmos und Sympathie* (Múnich, 1926). Volver al texto.

[64] Poseidonios, según Aetios, en Diels, *Doxogr. graeci* (1879), 302. Volver al texto.

[65] IV, 1.106. Volver al texto.

[66] IV, 7, 7. Volver al texto.

[67] Pohlenz, *Stoa und Stoiker*, 80. Volver al texto.

[68] *Ibídem*, 216. Volver al texto.

[69] Reinhardt, *Kosmos und Sympathie*, interpretando a Poseidonios: "Si se hablara del peligro de la muerte, no consistiría en el peligro de que el desdichado yo dejara de ser, que una fe inmortalizaría, no en la transitoriedad del cuerpo, sino en la limitación de la existencia individual, en su separación del todo que todo lo abarca" (284). Reinhardt insiste en esto en oposición a Pohlenz, que se aferra a la creencia en la inmortalidad por parte de Poseidonios (Pohlenz, *Stoa and Stoiker*, 330L). Volver al texto.

[70] I, 9, 14. Volver al texto.

[71] IV, 1, 154. Volver al texto.

[72] II, 5, 13; cf. II, 6; III, 13, 16; III, 24, 94. Volver al texto.

[73] III, 22, 26. Volver al texto.

[74] IV, 1.165. Volver al texto.

[75] I, 12, 21. Volver al texto.

[76] I, 12, 28s. Volver al texto.

[77] I, 29, 29 y ss. Volver al texto.

[78] II, 6, 11-13. Volver al texto.

[79] Naturalmente hay que tener en cuenta los numerosos eslabones intermedios, es decir, en la Edad Media, los filósofos de la escuela de Chartres, en primer lugar Bernhard Silvestris, y en el Renacimiento los filósofos naturales desde Fracastro, Cardanus, Telesius, Patritius, Campanella, hasta Giordano Bruno. El título mismo del "De sympathia et antipathia" de Fracastro, y la doctrina del ensouling universal tal como la expusieron los que vinieron después de él, nos recuerdan a Poseidonios. También deberíamos hablar de Spinoza y Leibniz en lo que respecta a la relación de la divinidad y el "yo", pero debemos limitarnos a considerar a un representante típico de este enfoque. Volver al texto.

[80] Herder, "Bestimmung der Menschen", en *Sämtl. Werke*, 40 vols. (Cotta, 1852-54), 13:56. Volver al texto.

[81] Herder, "St. Johannes-Nacht", en *Sämtl. Werke*, 13:126s. Volver al texto.

[82] Herder, *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, bk. 15, cap. 5 (en *Sämtl. Werke*, 29:254). Volver al texto.

[83] *Ideen*, bk. 15, Introducción (en *Stimtl. Werke*, 29:213). Volver al texto.

[84] Resumen de Rudolf Haym, *Herder* (Darmstadt, 1954), II, 309. Volver al texto.

[85] Pohlenz, *Stoa und Stoiker*, 209-11; "Ideen", bk. 3, cap. 6. Kant desprecia esto en su crítica del primer volumen de las "Ideen": para él es poner las cosas de cabeza (Weischedel, VI, 793). Volver al texto.

[86] *Ideen*, bk. 13, cap. 6 (en *Sämtl. Werke*, 29:91). Volver al texto.

[87] Una providencia sobrenatural es evidente en la comunicación del lenguaje a los primeros seres humanos, que "mantenían relaciones con sus preceptores, los Elohim" (*Ideen*, bk. 10, cap. 6 en *Sämtl. Werke*, 28:431). Volver al texto.

[88] "La misma palabra 'felicidad' [*Glückseligkeit*-'hap-bliss'] indica que el hombre es incapaz de la pura bienaventuranza [*Seligkeit*], ni puede fabricarla" (*Ideeti*, bk. 8, cap, 5 en *Sämtl. Werke*, 28:333). Volver al texto.

[89] *Ibídem*, 337. Volver al texto.

[90] Mem, bk. 15, cap. 5 (en *Samtl. Werke*, 29:258). Volver al texto.

[91] *Ideen*, bk. 8, cap. 5 (en *Samtl. Werke*, 28:334-35, 34-0). Volver al texto.

[92] *Ideen*, bk. 15, cap. 5 (en *Samtl. Werke*, 29:256). Volver al texto.

[93] *Ideen*, bk. 12, cap. *6* (en *Sämtl. Werke*, 29:88). "Todo lo que puede suceder en la tierra debe suceder en la medida en que tiene lugar según reglas que poseen su propia perfección" (29:251). Volver al texto.

[94] "Über die Aufgabe des Geschietsschreibers" (una conferencia de 1821), *Werke* IV, 40. Volver al texto.

[95] "Über die menschliche Unsterblichkeit" en *Sämtl. Werke*, 30:300. Volver al texto.

[96] "Die Bestimmung des Menschen" en *Sämtl. Werke*, 13:55. Volver al texto.

[97] "Das Ich. Ein Fragment" en *Sämtl. Werke*, 13:56-61. Volver al texto.

[98] "Über die menschliche Unsterblichkeit" en *Sämtl. Werke*, 30:303 y ss. Volver al texto.

[99] "Das Selbst. Ein Fragment" en *Sämtl. Werke*, 13:61-65. Volver al texto.

[100] *Ideen*, bks. 17, 19, 20. Volver al texto.

[1] Sigmund Freud, *Gesammelle Werke* (Londres, 1940), vol. XIII, 23ss, referenciado en esta sección sólo por el volumen y el número de página. Véanse también las cartas, S. Freud, *Briefe* 1873-39, [2]d ed., seleccionadas y editadas por Ernst y Lucie Freud (Zurich, 1960); referenciadas en esta sección por B y el número de página. Volver al texto.

[2] XIV, 423. Volver al texto.

[3] B, 74. Volver al texto.

[4] B, 469. Volver al texto.

[5] "Los seres humanos nos basamos en nuestra naturaleza animal; nunca llegaremos a ser como los dioses. . . . Alguna renuncia dolorosa es inevitable. . . . Los obstáculos (a cualquier transformación del futuro del hombre) residen en la constitución instintiva y en los intereses del hombre" (B, 398). Volver al texto.

[6] B, 357. Volver al texto.

[7] B, 452. Volver al texto.

[8] XIV, 434; cf. 442. Volver al texto.

[9] B, 343, 390, 429, 463; XIV, 337. Volver al texto.

[10] B, 378. Volver al texto.

[11] XIV, 337. Volver al texto.

[12] "Puesto que soy profundamente incrédulo, no tengo a nadie a quien culpar y sé que no hay ningún lugar donde presentar una acusación" (B, 346). "¿Dónde buscar justicia? No se nos pregunta cuáles son nuestros deseos" (B, 388). "En cuanto a nuestra vulnerabilidad ante el sufrimiento físico y particularmente doloroso, al igual que a ti me parece desesperante. Si se pudiera culpar a alguien por ello, yo lo llamaría vil" (B, 361). Si Freud se encontrara alguna vez con Dios, "tendría más que reprocharle que él a mí" (B, 320). Volver al texto.

[13] B, 273, 381. Volver al texto.

[14] B, 403. Volver al texto.

[15] B, 367. Volver al texto.

[16] B, 409. "Espero con una especie de anhelo pasar al no-ser" (B, 444). "Es bueno para nuestra duración de vida que un destino compasivo nos ponga un límite oportuno" (B, 440, cf. 418). Volver al texto.

[17] B, 476. "Es hora de que Asuero venga a descansar a alguna parte" (B, 459). Volver al texto.

[18] "Aunque mi desafío sea silencioso, sigue siendo desafío, y-

impavidum *ferient runiae*" (B, 454). Volver al texto.

[19] B, 407. Volver al texto.

[20] XIV, 367; XIV, 431. Volver al texto.

[21] XIV, 440. *"Narkotikum"*: XIV, 372. Volver al texto.

[22] XIV, 378 ss. "No hay instancia más alta que la razón" (XIV, 350). Volver al texto.

[23] "Uber cine Weltanschauung": XV, 108-97. Volver al texto.

[24] XIV, 35. Volver al texto.

[25] Por ejemplo, XIV, 373, 379. "Sumisión a lo inevitable" (XIV, 444). Volver al texto.

[26] B, 446. Volver al texto.

[27] Insiste en la "diferencia entre lo que es del alma y lo que es del cuerpo". "Respetemos la magnífica variedad (de la naturaleza) que asciende de lo inanimado a lo orgánicamente animado, y de lo corporalmente animado a lo espiritual" (B, 333). Cf. XV, 171, que habla del "espíritu y del alma" como objetos de estudio científico. Debe ser posible mostrar "cómo las energías espirituales actúan sobre la materia inerte" (XV, 186). Volver al texto.

[28] B, 323. Volver al texto.

[29] XIII, 57. Volver al texto.

[30] VIII, 77. Volver al texto.

[31] XIII, 146. "El yo, en cuanto autoerótico, no necesita del mundo exterior" (X, 228). "El amor surge de la capacidad del yo de satisfacer una parte de sus deseos instintivos autocráticamente, mediante el placer sensual. En su origen es narcisista, y luego se proyecta sobre los objetos que se incorporan al yo ampliado" (X, 231). Así pues, "el instinto social no es primitivo y a prueba de disección" (XIII, 74). Volver al texto.

[32] Freud describió en numerosas ocasiones las fases de su desarrollo; están resumidas muy brevemente en la nota, XIII, 66. Volver al texto.

[33] XIV, 61. Volver al texto.

[34] II-III, 604. Volver al texto.

[35] XIV, 64; I, 451; V, 92 ss, 134, 136, 141, 156 ss; VIII, 419; XI, 213 ss, 334 ss. Volver al texto.

[36] XIII, 216s. Volver al texto.

[37] XV, 184. En 1911, en sus "Formulierungen über zwei Prinzipien des psychischen Geschehens", Freud distinguió el "principio del placer" del "principio de realidad": VIII, 231 y ss. Volver al texto.

[38] El yo del niño pequeño es todavía "débil"; El carácter sólo adquiere firmeza cuando se enfrenta a su entorno, que está

determinado, por un lado, por la naturaleza (primordialmente) y, por otro, por la experiencia vital (secundariamente); en este proceso, muchas cosas deben ser reprimidas por ser "irreconciliables" con los objetivos y pretensiones del sujeto, para que los deseos restantes "puedan fusionarse en la unidad integral del yo" (XIII, 7), "en una integración cada vez más amplia de la personalidad por la que las pulsiones y metas instintivas individuales, que han crecido independientemente unas de otras", se reúnen al servicio de "la unificación del yo" (XIII, 85, nota). "En el curso de nuestro desarrollo hemos dividido la sustancia de nuestra alma en un yo coherente y lo que queda fuera de él, inconsciente y reprimido" (XIII, 146). Así, "el carácter del yo es un registro de las ocupaciones objetales a las que ha renunciado" (XIII, 257). Volver al texto.

[39] XIII, 231. Volver al texto.

[40] XIII, 99. Volver al texto.

[41] En la medida en que el ego sólo se produce a través de la represión: XIII, 146. Volver al texto.

[42] XIII, 395-402. Volver al texto.

[43] XIII, 262L, 277. Sobre la agresión de la conciencia: XIV, 482. Volver al texto.

[44] X, 161; cf. V, 398. Volver al texto.

[45] XV, 801. Cf. X, 285-86. El inconsciente "no tiene conocimiento de nada negativo, de ninguna negación. Los opuestos coinciden en el inconsciente. De ahí que tampoco tenga conocimiento de su propia muerte" (X, 350). Volver al texto.

[46] X, 285. Volver al texto.

[47] XV, 80. Volver al texto.

[48] X, 332. En cuanto al "bien" y al "mal", esta "paradoja" significa "simplemente que la naturaleza del hombre, en el bien y en el mal, va mucho más allá de lo que él mismo cree; es decir, mucho más allá de lo que su yo conoce como resultado de la aprehensión consciente" (XIII, 282). Freud escribió a A. Zweig: "Verdaderamente, la ternura de este mundo está mezclada con la crueldad" (B, 445). Sobre la ambivalencia del amor y del odio: X, 232, 332; X, 353s; XII, 176; XIII, 58; XIII, 270s; XIV, 528s, así como todo el capítulo sobre el tabú y la ambivalencia emocional en *Tótem y tabú*: IX, 26-92. Volver al texto.

[49] X, 333; XIV, 15, 143; XV, 112. Volver al texto.

[50] XIV, 479. Volver al texto.

[51] V, 44; V, 120, XIII, 260-61. "El individuo es una fusión de dos mitades simétricas, que muchos investigadores consideran macho y

hembra respectivamente. Es igualmente posible que cada mitad fuera originalmente hermafrodita" (XIV, 465). Para una referencia a Platón y al Brihad-Aranyaka Upanishad: XIV, 62s. Volver al texto.

[52] XIV, 92. Volver al texto.

[53] XIV, 93. Esta visión es calificada de "ficción" por el irritado comentarista: XIV, 491. Volver al texto.

[54] Sobre el intento de volver al vientre materno, porque no podemos enfrentarnos al mundo sin un respiro: XI, 84s. Volver al texto.

[55] X, 385; XV, 80. Volver al texto.

[56] "[L]o que llamamos nuestro yo es esencialmente pasivo en nuestra vida; nosotros mismos somos 'vividos', de hecho, por poderes que no conocemos y que no podemos controlar" (XIII, 251). Volver al texto.

[57] XV, 83. Volver al texto.

[58] XIII, 243, 251-52; XV, 82. Volver al texto.

[59] XIII, 22, 25. Volver al texto.

[60] XIII, 264, 267, 278. Volver al texto.

[61] XIII, 283. Volver al texto.

[62] XIII, 286. "El Ego es la verdadera sede de la ansiedad" (XIII, 287). Volver al texto.

[63] B, 343. Volver al texto.

[64] XIII, 251. Volver al texto.

[65] XII, 79 (nota). "El id es lo más antiguo; el ego se ha desarrollado a partir de él como una piel, bajo la influencia del mundo externo" (XVI, 203). Volver al texto.

[66] XIII, 267. Volver al texto.

[67] XV, 82. Volver al texto.

[68] XIII, 233, 269, 276. Sobre "[l]a oposición, probablemente irreconciliable, entre los instintos primarios de eros y muerte": XIV, 501; cf. XIV, 84; sobre el placer al servicio del instinto de muerte; XIII, 69. Volver al texto.

[69] XIII, 40. Volver al texto.

[70] XIII, 59, 269, 271. Volver al texto.

[71] Sobre "[e]l descendiente y principal representante del instinto de muerte": XIV, 481. Volver al texto.

[72] XIII, 53. Volver al texto.

[73] X, 358-61. Volver al texto.

[74] "Das Unbehagen in der Kultur", XIV, 419-506. Volver al texto.

[75] B, 410s. Volver al texto.

b. C. G. Jung

[1] Aquí nos ocupamos principalmente de estas obras: C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé* (Zúrich: Ex Libris, s.f.), citado aquí como E [*Recuerdos, sueños, reflexiones*, Londres, 1963]; *Die Bezichungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 4ª ed. (Zúrich: Rascher, 1945), citado aquí como Bz; *Die Bezichungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 4ª ed. (Zúrich: Rascher, 1945), citado aquí como Bz. (Zurich: Rascher, 1945), aquí citado como Bz; *Psychologic und Religion* (Rascher, 1962), aquí citado como PR [*Psicología y Religión*, Nueva York, 1938]; *Die Bezichungen der Psychotherapie zur Seelsorge* (Rascher, 1932), aquí citado como S; *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte* (Rascher, 1941), aquí citado como A [*Aion: Investigaciones sobre el fenómeno del yo*, Londres, 1959]; *Psychologic und Alchemic* (Rascher, 1944), aquí citado como Al [*Psicología y alquimia*, Londres, 1953]; en colaboración con R. Wilhem, *Das Geheimnis der Goldenen Blüte* (Rascher, 1944), aquí citado como G; *Zur Psychologic westlicher und bstlicher Religion* (Rascher, 1963), que contiene, entre otras cosas, un "intento de explicación psicológica del dogma de la Trinidad" y "El símbolo de la transubstanciación en la misa", aquí citado como WO [*Psychology and Religion: West and East*, Londres, 1958]; *Antwort auf Hiob* (Rascher, 1952), aquí citado como H [*Respuesta a Job*]. Hay introducciones de Jolan Jacobi, *Die Psychologie C. G. Jungs*, 2d ed. (Rascher, 1945) [Jolande Jacobi, *La psicología de* C. G. *Jung*, Londres, 1968] y Frieda Fordham, *Erne Einführung in die Psychologie C. G. Jungs* (Rascher, 1959) [Frieda Fordham, *Una introducción a la psicología de Jung*, Penguin, 1973]. Volver al texto.

[2] En E, 248, por ejemplo, el "ego", como la "persona consciente", la "personalidad total", se equipara al "yo". Volver al texto.

[3] Es muy significativo que Jung destaque la gran "iluminación" que le llegó a través de la teoría del conocimiento de Kant (E, 75). En sus "Reflexiones posteriores" leemos: "Al intentar demostrar la limitación de la psique, no pretendo sugerir que sólo existe la psique. Se trata simplemente de que no podemos mirar más allá de la psique en lo que respecta a la percepción y el conocimiento. La ciencia está tácitamente convencida de que existe un objeto no psíquico, trascendental" (E, 353). Volver al texto.

[4] "De hecho, la única forma de existencia de la que tenemos conocimiento directo es la existencia psíquica. . . . La psique es existente; de hecho, *es* existencia" (PR, 16-17). Volver al texto.

[5] A, 60. Volver al texto.

[6] Hay numerosos casos: "El tiempo presente es un tiempo en el que Dios ha muerto y se está desvaneciendo" (PR, 106). "Las mismas palabras pronunciadas desde el púlpito son ininteligibles y piden a gritos una explicación: ¿Cómo puede habernos redimido la muerte de Cristo, si nadie se siente redimido?". (A, 60s.). "La Iglesia cristiana se ha mostrado espantosamente vacía: tiene un lustre exterior, pero el hombre interior no es tocado y, por tanto, no es transformado por ella. La condición del alma no se corresponde con lo externo de la creencia" (Al, 24). Para Jung, la vida eclesiástica se convirtió muy pronto en un "tormento" (E, 51), un "lugar que ya no podía visitar" (E, 61); la religión de las naciones cristianas hoy está "dormida" (E, 334). Las tensiones y paradojas internas del dogma ya no son soportables (Al, 30-31). Volver al texto.

[7] Jung está convencido de que los arquetipos fueron adquiridos en la historia de la humanidad. Incluso la conciencia primitiva es predominantemente colectiva (Bz, 50); la diferenciación de conciencia entre individuos sólo se desarrolla gradualmente (Bz, 50, 149; PR, 62). Volver al texto.

[8] "Hoy en día sólo el enfoque psicológico puede proporcionar una *comprensión* de las cosas religiosas" (PR, 105). Pero de hecho prácticamente todos los pacientes tienen problemas religiosos (S, 12), lo que significa que "los médicos del alma (debemos) ocuparnos de problemas que, propiamente hablando, pertenecen a la facultad de teología" (S, 26). Metodológicamente es bastante correcto que Jung, como psicólogo, utilice el material psíquicamente disponible -los arquetipos- para "explicar" los dogmas. Se podría considerar que su psicología religiosa completa el *méthode d'inmanence* teológico de finales del siglo XIX, que, en sus mejores defensores (como Blondel), no tenía la intención de disolver el misterio objetivo en uno subjetivo. Sin embargo, el método psicológico restringe necesariamente el dogma -por ejemplo, la Trinidad o la figura del Dios-hombre, Cristo- y lo reduce a una representación, entre otras, de un arquetipo humano universal (tal vez privilegiado). La creciente afición de Jung a utilizar símbolos gnósticos y alquímicos para iluminar la psique es un rasgo suyo que no nos concierne aquí. Volver al texto.

[9] E, 138s. Volver al texto.

[10] G, 14. Volver al texto.

[11] S, 27. "Ni siquiera conocemos la esencia de un simple pensamiento, y mucho menos los principios últimos de la realidad

psíquica" (pr, 103). Volver al texto.

[12] E, 26. Volver al texto.

[13] E, 38-39. Volver al texto.

[14] E, 92-93. Volver al texto.

[15] A, 19. Es "la variabilidad la que hace posible la individualidad" (Bz, 92); por consiguiente, el individuo, "como unidad viviente", "no está compuesto más que de factores universales" y, en esa medida, es "totalmente colectivo" (*ibíd.*, 92-93). De ahí que ningún individuo sea "tan diferenciado como para ser absolutamente único" (PR, 62). Volver al texto.

[16] PR, también. Volver al texto.

[17] PR, 97. Volver al texto.

[18] E, 200. Volver al texto.

[19] A, 19. Volver al texto.

[20] "Tanto nuestra alma como nuestro cuerpo se componen de partes individuales que ya estaban a mano en la línea ancestral. Lo que es 'nuevo' en la psique individual es una recombinación infinitamente variada de antiguos constituyentes" (E, 239). Volver al texto.

[21] Bz, 61, 64, cf. 124. Volver al texto.

[22] Bz, 41s. Volver al texto.

[23] Bz, 62. Volver al texto.

[24] E, 237. El problema de los opuestos se trata con más detalle en la obra tardía *Mysterium Conjunctionis*, 3 vols. (Rascher, 1956) [*Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into tile Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, Londres, 1963]. Volver al texto.

[25] E, 239. Volver al texto.

[26] A, 380. Volver al texto.

[27] Bz, 203; A, 56 WO, 207. Volver al texto.

[28] De ahí la sincera conformidad de Jung con el dogma de la Asunción de María al Cielo: E, 205, n. 2, 334. Volver al texto.

[29] Sobre la "cuaternidad": G, 21ss; Bz, 184ss; A, 321-78; WO, 179-204; Al; Jung, *Mysterium Conjunctionis* I, 5ss, 229ss. Volver al texto.

[30] H, 31. Sobre el problema del mal en Dios cf. las memorias E, 61-65; también PR, 72C Al, 36. Reconoce correctamente que la noción completa del diablo sólo surge con el cristianismo, como contrarrealidad de Cristo: E, 105. Volver al texto.

[31] RP, 97. Volver al texto.

[32] Según la interpretación de Gerhard Zacharias, *Psyche und Mysterium. Die Bedeutung der Psychologic C. G. Jungs für die christliche*

Theologie und Liturgie. Studien aus dem C. G. Jung-Institut V (Rascher, 1954), 221F. Volver al texto.

[33] "En aquel momento me di cuenta de repente de que, al menos para mí, Dios era una de las experiencias más ciertas y directas" (E, 67). Cf. también *Wirklichkeit der Seele*, 3er cd. (Rascher, 1939), 23. Volver al texto.

[34] Bz, 98s; A, 18. Volver al texto.

[35] WO, 203s; A, 55. Volver al texto.

[36] WO, 171. Volver al texto.

[37] Bz, 207. Cf. E, 325-27: "Soy proyectado por la linterna mágica como C. G. Jung. Pero, ¿quién la maneja?". Jung sueña con un yogui *que le* medita: "Sabía que cuando él despertara, yo ya no existiría". Pero lo que está haciendo este proyectar, este pensar, se entiende una vez más como una "totalidad inconsciente", que, como tal, es "el *spiritus rector* real de todos los acontecimientos biológicos y psíquicos". A pesar de ello, sin embargo, habla de la "influencia de la personalidad mayor, del "ser humano interior", en la vida de cada uno"; cf. *Von den Wurzeln des Bewusstseins* (1954). Volver al texto.

[38] Por ejemplo, E, 338. Volver al texto.

[39] "Puesto que los contenidos del alma sólo son conscientes y perceptibles en la medida en que están asociados a un yo, el fenómeno de la voz" (se refiere a una voz interior, que se dirige a nosotros interiormente) "con su marcado carácter personal, posiblemente también podría originarse en un *yo-centro* que no es idéntico al yo consciente. Esta conclusión es permisible si vemos al ego como subordinado a, y contenido en, un yo superordinado que es el centro de la personalidad psíquica entera, ilimitada e indefinible" (PR, 51). En esta formulación provisional, el *ego-centro* (cursivas mías) tendría que ser algo diferente de la mera "totalidad inconsciente" de la nota 37 anterior. Volver al texto.

[40] "En el centro de mis descubrimientos psicológicos se encuentra . . la individuación" (E, 206; cf. 213: el "concepto central de mi psicología: el proceso de individuación"). "En ese momento, en mis reflexiones, llegué al punto central de mi psicología, a saber, la idea del yo" (E, 211). Volver al texto.

[41] WO, 282. Volver al texto.

[42] Bz, 175s. Volver al texto.

[43] Al, 36; WO, 206. Volver al texto.

[44] WO, 207. Volver al texto.

[45] Al, 17. Volver al texto.

[46] Bz, 91. Volver al texto.

[47] E, 47 (sobre su juventud: "una soledad casi insoportable"; "[a]ún hoy me siento solo"). Sobre su vejez: E, 397-98. Aquí nos encontramos con la opinión que se encuentra también en otros lugares, por ejemplo: "La persona solitaria no experimenta la comunión, y la comunión florece sólo donde cada individuo es consciente de su naturaleza distintiva y no se identifica con los demás" (Bz, 59, nota). Durante el período de casi diez años en que Jung se dedicó a la influencia de los arquetipos, estuvo totalmente solo en todas sus experiencias decisivas. Lo mismo puede decirse de las décadas que dedicó a los estudios gnósticos y alquímicos. Volver al texto.

[48] Al, 35. Volver al texto.

[49] A, 64. Volver al texto.

[50] Al, 19. Volver al texto.

[51] pr, 104-5. Desde este punto de vista Jung puede describir a Cristo como el Señor del eón (actual): a y e, 224. Volver al texto.

[52] E, 283. Volver al texto.

[53] Al, 35. Volver al texto.

[54] E, 328. Volver al texto.

[55] Bz, 184 y ss. Volver al texto.

[56] A, 47. Volver al texto.

[57] E, 11. Volver al texto.

[58] E, 356. Volver al texto.

[59] E, 96. Volver al texto.

c. Alfred Adler

[1] Obras de Adler citadas aquí: *Studie über Mindenwertigkeit von Organen* (1907, reimpresión 1965), citado aquí como O; Über *den nervösen Charakter* (1912, reimpresión por Fischer en 1972 con intro. por Wolfgang Metzger), referenciado aquí como N; *Heden und Bilden* (con Carl Furtmuller, 1914, contiene los primeros ensayos desde 1904), referenciado aquí como H; *Praxis und Theorie der Individual-psychologic* (1920, edición de 1930 reimpresa en Darmstadt, 1965), referenciado aquí como P [*The Practice and Theory of Individual Psychology*, Londres, 1940]; *Menschenkenntnis* (1927, reimpresión por Fischer en 1966 con intro. por O. Brachfeld), referenciado aquí como M; *Individual psychologie in der Schule* (1929, reimpresión por Fischer en 1973 con intro. por W. Metzger), referenciado aquí como S; *Der Sinn des Lebens* (1933, reimpresión por Fischer en 1973 con intro. por

W. Metzger), referenciado aquí como L [*What Life Should Mean to You*, Londres, 1933]. Volver al texto.

[2] O, 11 y ss. Volver al texto.

[3] Cf. "Der Aggressionstrieb im Leben und in der Neurose" (1908), en: H, 23 y ss., esp. 27. "Über neurotische Disposition" (1909), en: H, 56ss, esp. 59f Volver al texto.

[4] H, 50; N, 36; M, 21. Volver al texto.

[5] P, 16. Volver al texto.

[6] L, 30. Esto se subraya continuamente: "Lo que es único en un individuo no puede resumirse en una fórmula breve" (L, 30); el ser humano es un "todo indivisible" (L, 33); "El camino hacia la maestría es diferente para cada individuo, con mil matices. En consecuencia, no tenemos palabras para hacer nada más que describir lo que es típico" (L, 56s.); "Y es precisamente lo diferente de cada individuo lo que manifiesta la creación única que es el niño" (L, 70); "Estamos en presencia de las diferencias millonarias. . y ahora comienza la difícil tarea de descubrir lo que es individual" (L, 117s.); "Cada instancia (se) manifiesta de manera diferente" (L, 167). Volver al texto.

[7] P, 29. "Las buenas conjeturas también nos ayudan a dominar la tarea que se nos propone" (L, 33). "Adivinanzas artísticas" (L, 167). Volver al texto.

[8] L, 67. Volver al texto.

[9] L, 71. Volver al texto.

[10] L, 107. Volver al texto.

[11] L, 163. Volver al texto.

[12] s, 121. Cf. la expresión "*Positions psychologie*" y la explicación de Metzger al respecto: N, 18 y ss. Volver al texto.

[13] N, 92. Volver al texto.

[14] s, 43. "Siempre tenemos el 'Conócete a ti mismo' como método educativo soberano; nos permite dotar al niño de una comprensión completa de sus errores". Esto "no es tarea fácil" (S, 93). Volver al texto.

[15] En este punto, a Adler le gusta citar la sentencia de Nietzsche: Tú lo hiciste, dice la memoria. Yo no puedo haberlo hecho, dice el hombre. "Al final la memoria cede" (N, 71). En general se basa en la "voluntad de parecer" de Nietzsche: N, 32, 54, mientras que la expresión "ficción" procede de Vaihinger. Volver al texto.

[16] N, 82. Volver al texto.

[17] Cf. p, 157s. "En la conciencia sólo hay un pálido reflejo de él (el plan de vida), y a veces incluso su contrario" (M, 95s). Volver al texto.

[18] L, 156. "Ni siquiera podemos hablar aquí de un inconsciente reprimido, sino más bien de un inconsciente que no se comprende, que se sustrae a la comprensión" (L, 25); cf. P, 22 (nota). Volver al texto.

[19] L, 96. Volver al texto.

[20] Sartre, ávido lector de Adler, lo ha desarrollado más. Cf. J. Ratter, *Alfred Adler* (Rowohlt, 1972), 76, 80; Brachfeld, en M, 13. Volver al texto.

[21] N, 63. Volver al texto.

[22] La categoría omnipresente y principal, desarrollada especialmente en L. Volver al texto.

[23] P, V. Así puede hablar de "la pareja de opuestos: el sentimiento de inferioridad y el ideal de personalidad" (N, 93). Volver al texto.

[24] El punto de partida de Adler es el instinto agresivo freudiano ("Der Aggressionstrieb im Leben und in der Neurose" [1908], en H, 23 y ss.), pero luego se distancia cada vez más de Freud e interpreta la agresión como un énfasis yoico neurótico y antisocial: N, 33-34; M, 170-204; L, 71. Volver al texto.

[25] "Desde el punto de vista de la naturaleza, el hombre es un ser inferior" (M, 39). Este punto de vista está evidentemente relacionado con las ideas básicas de A. Portmann. Volver al texto.

[26] M, 71. El niño "comienza su vida con sufrimientos y dificultades" (S, 39). Volver al texto.

[27] L, 67. Volver al texto.

[28] N, 47. Volver al texto.

[29] M, 150. Volver al texto.

[30] P, 10; M, 44; N, 66: *Bildsamkeit*. Volver al texto.

[31] M, 239; S, 83. Volver al texto.

[32] p, 6. Volver al texto.

[33] L, 35. Volver al texto.

[34] S, 29. Volver al texto.

[35] M, 43. "Semejanza a Dios": N, 84, p, 20 y frecuentemente en otros lugares. De ahí que rechace el ideal religioso del hombre como "imagen de Dios" (M, 189). Volver al texto.

[36] Adler reconoce el condicionamiento histórico que implica la sobrevaloración del sexo masculino (con su querer estar "encima", correspondiente a la posición en el acto sexual): antes de la sociedad masculina -todavía dominante- existía el matrilinaje (M, 117ss.). Adler subraya a menudo la importancia del movimiento feminista y su lucha por la plena igualdad de derechos, cf. M, 136. Volver al texto.

[37] N, 77. Volver al texto.

[38] L, 17. Volver al texto.

[39] N, 66. Volver al texto.

[40] N, 26; p, 7, 19. Volver al texto.

[41] m, 37. "A través del grado del sentido de comunidad. . adquirimos un punto de vista firme desde el que podemos juzgar lo que es correcto y lo que no lo es" (L, 72). "Verdad absoluta. . la rectitud eterna" (L, 171). Volver al texto.

[42] N, 27. "una cosa sólo es lógica si es universalmente válida" (con respecto a la comunidad humana) (M, 40). Volver al texto.

[43] Este punto de vista domina en la obra tardía *Der Sinn des Lebens*. Volver al texto.

[44] M, 114. Volver al texto.

[45] L, 33; cf. p, 45. Volver al texto.

[46] L, 48. Volver al texto.

[47] S, 30. Volver al texto.

[48] N, 72. Volver al texto.

[49] L, 175. Volver al texto.

[50] S, 34. Volver al texto.

[51] S, 34, 55. Volver al texto.

[52] Metzger se refiere al pequeño tratado de Adler (1928) "Kurze Bemerkungen über Vernunft, Intelligenz und Schwachsinn", en el que Adler pone "los ojos sobre estas fronteras, como Moisés, sin pisarlas" (S, 11). Cf: "En consecuencia, sería una tarea primordial de la educación evitar que las personas caigan del sano sentimiento de 'todavía no puedo' en el sentimiento de inferioridad en el segundo sentido [perjudicial]" (S, 13). En este tratado emerge la idea de que el esfuerzo puede y debe dirigirse "no hacia la propia perfección, sino hacia la perfección de la obra" (L, 21). Volver al texto.

[53] P, 2-3. "Así, la vida del alma humana está determinada por una meta" (M, 31). A este respecto Adler manifiesta su acuerdo fundamental con la teoría (supracausal) de la persona de William Stern, presentada en la gran obra de Stern *Persona y Cosa*, 3 vols. (1906-23): P, 1; N, 31, 36. Volver al texto.

[54] S, 36. Volver al texto.

[55] N, 58. Volver al texto.

[56] N, 66. Volver al texto.

[57] N, 64. Crea "estereotipos" mediante la "ficción de la abstracción" (N, 63). Volver al texto.

[58] L, 18. Sobre "construir en el futuro vacío": N, 69. Volver al texto.

[59] S, 33: Si a un niño "se le pone una tarea que no forma parte de su papel, vemos lo que puede hacer. Es como en el teatro: alguien que siempre ha interpretado papeles cómicos de repente tiene que aparecer en una tragedia, y todo el mundo se ríe. Cada niño sale a la vida equipado con su propia conciencia de rol y siempre actúa de acuerdo con ella". La "conciencia de rol" también puede ser una "inconsciencia de rol". "Entonces, al cabo de un tiempo, se vuelve mecánica" (S, 43). Volver al texto.

[60] N, 104; cf. M, 82, 155. A este respecto, Adler aborda el problema del hermafroditismo (P, 14C 23; N, 95-96) y, por último, el de la homosexualidad. Volver al texto.

[61] P, 40. Volver al texto.

[62] P, 70. Volver al texto.

[63] Fuertemente subrayado en M, 27, 29 ("libre albedrío" en el contexto de la "libre movilidad" del organismo), M, 32 (libre compromiso con la meta elegida). Volver al texto.

[64] N, 37; M, 146 y ss. Volver al texto.

[65] M, 146-47. Volver al texto.

[66] M, 82. Volver al texto.

[67] B, 81. Volver al texto.

[68] P, 10. Volver al texto.

[69] L, 125. Volver al texto.

[70] L, 155. Volver al texto.

[71] P, 1. Volver al texto.

[72] S, 166. Volver al texto.

[73] L, 53. Volver al texto.

[74] S, 35. Volver al texto.

[75] C 163. Volver al texto.

[76] S, 35-36, 55; L, 23. Debemos "acercarnos a una situación en la que haya más contribución, más cooperación, y en la que cada individuo actúe -más que hasta ahora- como una parte del todo" (L, 168). Volver al texto.

[77] S, 35-36. Cf. N, 26. Volver al texto.

[78] M, 65. Volver al texto.

[79] M, 114. Volver al texto.

[80] L, 69. Volver al texto.

[81] L, 164. Volver al texto.

[82] L, 167. Volver al texto.

[83] L, 172. Antes, a Adler le gustaba hablar de la "compulsión" ejercida por la vida en sociedad, a la que el individuo debe ceder, por

ejemplo, P, 18. Volver al texto.

84 "Personalmente no me cabe duda de que se llegará a esta etapa, aunque quizá en un momento muy remoto"; entonces el sentido de comunidad "funcionará automáticamente, como respirar y caminar erguido" (L, 39). Volver al texto.

85 N, 56. Volver al texto.

86 L, 166. Volver al texto.

87 Ya citado: P, 6; S, 29; L, 35. Volver al texto.

88 L, 101. Volver al texto.

89 *Die Erziehung der sittlichen Person. Wesen und Erzichung des Charakters* (Herder, 1929). Volver al texto.

90 P, 20. Volver al texto.

91 L, 165. Volver al texto.

92 M, 207; cf. n, 61. Volver al texto.

93 M, 231. Volver al texto.

94 H, 5. Volver al texto.

3. Sociología

1 Descrito de forma más completa en Biddle y Thomas, *Role Theory, Concepts and Research* (Nueva York, Londres, Sydney, 1966), que ofrece 34 antecedentes de la analogía del "teatro" e incluye una bibliografía de 1.400 títulos. Véase también la amplia bibliografía en Uta Gerhardt, *Rollenanalyse als kritische Soziologie*, Soziol. Texte 72 (Luchterhand, 1971), referenciada aquí como G. Esta obra reúne y evalúa críticamente todos los matices de una investigación de amplio alcance. Volver al texto.

2 Véase Manfred Sander, "Rollentheorie", en *Handbuch der Psychologie*, vol. 7. "Sozialpsychologie", pt. 1: "Theorie und Methode" (1969), 204-31 (con bibliografía). Volver al texto.

3 *Psicología* (Nueva York, 1892), 177 y ss. Volver al texto.

4 *Human Nature and Social Order* (Nueva York, 1902). Volver al texto.

5 G. H. Mead, *Mente, yo y sociedad* (Chicago, 1934). Volver al texto.

6 *El estudio del hombre* (Nueva York, 1936). Volver al texto.

7 Ralf Dahrendorf, *Lin Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle* (citado según la 12ª impresión, Obladen, 1973), referenciado aquí como *Der sozialen Rolle*. Volver al texto.

8 *Ibídem*, 21-23. Volver al texto.

[9] *Ibídem*, 63. Volver al texto.

[10] Heinrich Popitz, "Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theoric", en *Recht und Staat* 331/332 (Tubinga, 1967), 21; citado aquí como "Der Begriff der sozialen Rolle". Volver al texto.

[11] Dahrendorf, *Der sozialen Rolle*, 79-80. Volver al texto.

[12] *Ibídem*, 86. Contrariamente a la opinión alemana: "No podemos entender a Kant al margen de Hegel" (113). Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 81. Volver al texto.

[14] *Ibídem*, 113. Volver al texto.

[15] F. T. Tenbruck, "Zur deutschen Rezeption der Rollentheorie", en *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 12 (1961): 1ff. Volver al texto.

[16] "Soziale Rolle und menschliche Natur", en *Erkenntnis und Verantwortung. Festschrift für Th. Litt* (Düsseldorf, 1960), 105-15. Volver al texto.

[17] Tenbruck, "*Zur deutschen Rezeption der Rollentheorie*", 31. Jurgen Ristert argumenta (basándose en Kant) contra Dahrendorf y las teorías afines: "Si por libertad frente a la sociedad entendemos realmente aquellos factores que permiten a los hombres elevarse incluso por encima de los determinantes sociales, no debemos olvidar que Kant, en su tercera antinomia, ya había visto que no bastaba con plantear al hombre como elevado de algún modo por encima de tales determinantes, sino que era necesario deducir críticamente una ley de la libertad referida a actos concretos y orientada a la interrelación de los seres racionales" (*Handlungstheorie und Freiheitsautonomie* [Berlín, 1966], 134). Volver al texto.

[18] "La renuncia [*Entäusserung*] sí implica la autoalienación [*Entfremdung seiner selbst*]. . . Es una oportunidad para que el hombre sea totalmente él mismo" (Plessner, "Soziale Rolle und menschliche Natur", 112). "La libertad debe poder desempeñar su papel, y no puede hacerlo si los individuos ven su función social como una mera mascarada en la que todos están disfrazados". En efecto: "La capacidad de cada persona para identificarse con algo que, de por sí, no es, es el único factor constante en la relación fundamental entre la función social y la naturaleza humana" (114-15). H. Plessner lleva a cabo una vigorosa campaña contra el concepto hegeliano-marxista de alienación en su Discurso Rectoral de 1960, *Das Problem der Öffentlichkeit und die Idee der Entfremdung* (Göttingen, 1960): "Ese elemento del papel que me irrita, la compulsión que ejerce sobre mi conducta, garantiza al mismo tiempo el orden que necesito si quiero lograr y mantener el

contacto con los demás. La distancia que crea el rol. . . es el rodeo, característico del ser humano, por el que llega al prójimo; es el medio por el que alcanza la inmediatez" (18). Volver al texto.

19 "Una antropología política, no resignada, de protesta contra la alienación de la sociedad" (Dahrendorf, *Der sozialen Rolle*, 117). Volver al texto.

20 Véase la nota 17. Volver al texto.

21 Dahrendorf, *Der sozialen Rolle*, 118. Volver al texto.

22 Se trata de una referencia a la estricta separación (kantiana) de Max Weber entre ciencia y juicio de valor, que tan trágicas consecuencias tuvo, contrarias a las intenciones de Weber y, sin embargo, derivadas lógicamente de su postura. Pues esta separación produjo una "sociología sin valores" en la que el hombre desapareció "en la dignidad de su libertad e individualidad" (92-93). Volver al texto.

23 H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (Berlín, 1928). Volver al texto.

24 H. Plessner, "Homo absconditus", en *Philosophische Anthropologie heute*, cd. R. Rocek y O. Schatz (Múnich, 1972), 40 y ss., 43. Volver al texto.

25 Edición alemana: G. H. Mead, *Geist, Identifät und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* (Suhrkamp, 1968); edición inglesa: *Mind, Self and Society* (Chicago, 1963). Volver al texto.

26 G. H. Mead, *Mente, yo y sociedad*, 174. Volver al texto.

27 *Ibídem*, 174. Volver al texto.

28 Peter l. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* (Garden City, N. Y., 1966), 60. Es fácil ver cómo un enfoque como el de Mead puede combinarse con la génesis del ego de Freud. Volver al texto.

29 *Theorie und Praxis* (Neuwied y Berlín, 1963), 174s. Volver al texto.

30 Dieter Claessens, "Rollentheorie als bildungsbürgerliche Verschleierungs-ideologie", en *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Verhandlungen des 16 deutschen Soziologentages*, Th. W. Adorno, ed. (Stuttgart, 1969); también "Rolle und Macht" del mismo autor, *en Grundfragen der Soziologie*, D. Claessens, ed., 2ª ed., vol. 6 (Munich, 1970)... Volver al texto.

31 Dahrendorf, *Der sozialen Rolle (El papel social)*, 19. Volver al texto.

32 Popitz, "Der Begriff der sozialen Rolle", 8. Volver al texto.

33 Plessner, "Soziale Rolle und menschliche Natur", 106s. Volver al texto.

[34] Claessens, en "Rolle und Macht", 45, aduce algunas citas muy significativas de la *Rechtsphilosophie* de Hegel (secciones 146, 147, 151) en las que las "leyes y poderes" de la "sustancia ética" en una sociedad de este tipo "no son algo *ajeno*" al sujeto: "El espíritu *da testimonio de ellas*, de que son *su propia naturaleza*, en la que posee su *sentido de sí mismo [Selbstegefühl*], viviendo en ellas como en un elemento no distinto de sí mismo -una relación que es incluso más inmediata e idéntica que *la fe y la confianza*." Volver al texto.

[35] Claessens, "Rolle und Macht", 66: " Los roles 'auténticos' sólo existían en la sociedad tradicional. . . . Cabe preguntarse si 'papel' implica algo más que 'función'". Volver al texto.

[36] Según R. K. Merton, *Teoría social y estructura social* (Glencoe, 111., 1957), el conflicto de roles encarna el contexto básico del comportamiento humano (380). U. Gerhardt indica tres caminos seguidos por la investigación con el objetivo de eliminar el conflicto de roles: (1) El conflicto de roles se elimina por efecto de los mecanismos sociales.

(2) Los valores internalizados median entre las expectativas normativas antagónicas.

(3) La personalidad se considera responsable de que el individuo seleccione una estrategia de comportamiento adecuada en una situación de conflicto (G, 73). Aquí sólo nos interesa la tercera vía. Volver al texto.

[37] Popitz, "Der Begriff der sozialen Rolle", 16-17. Volver al texto.

[38] *Ibídem*, 7. Volver al texto.

[39] Claessens, *Rolle und Macht*, 178. Volver al texto.

[40] *Dialéctica negativa* (Frankfurt, 1966), 272s. Volver al texto.

[41] *Espejos y máscaras. The Search for Identity* (Nueva York, 1959). Volver al texto.

[42] "The Problem of Ego-Identity", en *Identity and Anxiety*, Stein, Vidich, White, eds. (Nueva York y Londres, 1960). Volver al texto.

[43] *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Vorstudien zu finer Pathologie des Rollenverhaltens* (Stuttgart, 1968). Volver al texto.

[44] *Estigma: Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (Fráncfort, 1967). Volver al texto.

[45] Cf. G, 107 y las referencias a Simmel (*Soziologie* [1908], 413) y a Popitz ("Soziale Normen", en *Europ. Archiv f. Soziologie* 2 [1961], 192), quien considera la posibilidad de que exista "un vínculo entre el grado de falta de homogeneidad de las distintas obligaciones sociales y el grado en que el individuo es consciente de sí mismo como existencia individual. Hay un conflicto y una competencia latentes entre las estructuras-normas que se entrecruzan en el individuo, y puede ser que éstas tengan que manifestarse antes de que podamos captar los vínculos sociales como una dimensión de la vida humana y ganar esa distancia de nosotros mismos que es específica de la reflexión individual." Una apreciación como ésta no queda en absoluto totalmente anulada por la evidencia de un vínculo de clase (media) y el análisis de los "modelos de mundo específicos de una clase". Volver al texto.

[46] Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 118. Sobre la problemática religiosa, véanse las dos obras de P. L. Berger: *A Rumor of Angels, Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural* (1969), y *Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft: Elemente einer soziologischen Theorie* (Fischer, 1973). Volver al texto.

[47] En esto siguen a Alfred Schütz en *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, 2ª ed. (Viena, 1932, 1960), que trasladó el planteamiento de su maestro, Edmund Husserl, del "Lebenswelt" al ámbito de la sociología. Volver al texto.

[48] "Los modos similares de comportamiento. . no son algo inventado por la sociología, sino por la sociedad" y, en última instancia, por los seres humanos que fundaron la sociedad en primer lugar. Popitz, "Der Begriff der sozialen Rolle", 19. Este proceso es necesario como resultado de la apertura del hombre al mundo; el carácter "artificial" de la realidad social le es indispensable y, en esa medida, natural (Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 65, en referencia a Plessner y Durkheitn: *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [París, 1912]). Volver al texto.

[49] Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 79. Volver al texto.

[50] *Ibídem*,91, con mención de Mead y del *Homo duplex* de Durkheim. Volver al texto.

[51] *Ibídem*, 92. Volver al texto.

[52] Dahrendorf, *Der sozialen Rolle*, 48. Volver al texto.

[53] *Ibídem*,58. Basándose en Freud, dice que también las sanciones sociales se interiorizan como "superyó" y "conciencia". Volver al texto.

[54] Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 158. Volver al texto.

[55] *Soziologie*, 4ª ed. (Berlín, 1958), 21-30. Para Simmel, el conocimiento puro de la individualidad es imposible; si el conocimiento social ha de existir en absoluto, debe percibir tipos. Pero el hombre socializado sabe "que cada elemento de un grupo no es sólo una parte de la sociedad, sino también otra cosa", un "ser extrasocial" que manifiesta un "matiz diferente cada vez" y cuya "imagen social está atravesada por imponderables *extrasociales*". Se trata sin duda de una observación sociológica. Sin embargo, cabe preguntarse si, con U. Gerhardt, podemos concluir que (en Simmel) "no existe un ámbito extrasocial del individuo" (G, 31). Volver al texto.

[56] Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 162. Volver al texto.

[57] En su libro *The Presentation of Self in Everyday Life* (Nueva York, 1959), E. Goffman ha seguido la metáfora teatral como modelo de la vida cotidiana en todos sus detalles. No sólo está el papel en el que una persona desea ser vista, también está el conjunto autónomo de actores, con todo lo que ocurre entre bastidores. Está el público, el escenario delantero en el que se desarrolla la acción y el escenario trasero, que el espectador puede no ver, donde, sin embargo, se representan muchas cosas importantes. Existe la creencia de la persona en su propio papel, así como su falta de creencia en él, y con frecuencia una "posición intermedia que puede mantenerse con la ayuda de un pequeño autoengaño". Goffman mantiene sistemáticamente este "enfoque dramatúrgico" como "un principio último de organización", pero lo sitúa como el quinto junto a otros cuatro: el principio técnico, el político, el estructural y el cultural. Para él, el principio dramatúrgico dilucida "las técnicas de la impresión manipulativa", y es también indispensable para los otros cuatro principios. No entra en la relación entre el (papel)yo que "el actor propone durante la representación" y que los espectadores se inclinan a aceptar, y la "persona" que realiza esta representación, que es otra cosa; la persona, con su cuerpo, sólo proporciona la clavija temporal en la que colgar lo que se ha producido mediante un esfuerzo cooperativo. Los medios para producir y afirmar un yo no residen en la clavija en la que se cuelga. Al final, Goffman relativiza el sistema de conceptos que ha tomado prestado del mundo de la escena; la acción teatral es una ilusión artificial, a diferencia de las estructuras del encuentro social, que, en términos de Goffman, constituyen un

montaje. Volver al texto.

[58] Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*, 176. Volver al texto.

[59] *Ibídem*, 191. Análisis más precisos en Gerhardt. Volver al texto.

[60] Peter L. Burger, *Invitación a la sociología* (Garden City, N.Y., 1963). De hecho, este libro no debería haberse llamado "Invitación a la sociología", sino "una invitación a la sociología para que se vea a sí misma en el contexto de una antropología omnicomprensiva". Volver al texto.

[61] *Ibídem*, 109. Volver al texto.

[62] *Urmensch und Spätkultur* (Bonn, 1956), que extrae las conclusiones sociológicas de su obra principal, *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt* (Frankfurt y Bonn, 1940). Volver al texto.

[63] Berger, *Invitación a la sociología*, 112. Volver al texto.

[64] *Ibídem*, 115. Volver al texto.

[65] *Ibídem*, 140. Volver al texto.

[66] *Ibídem*, 157. Volver al texto.

[67] *Ibídem*, 159-60. Volver al texto.

C. El papel como alienación

1. El retorno a la esencia del hombre

[1] La fuente principal de *la regio dissimilitudinis* es Platón, *Politikos* 273D; el concepto migra a través de Plotino a Agustín (*Conf*. VII, 10, n. 16) y Bernard. Cf. E. Gilson, *La théologie de S. Bernard* (París, 1947), 57, 63, 223. Volver al texto.

[2] *Institutio Theologica*, prop. 7. Volver al texto.

[3] La idea de esta totalidad es expuesta de manera impresionante e incansable por Gregorio Magno. Cf. Michael Frickel, *Deus totus ubique simul. Untersuchungen zur allgemeinene Gottegegenwart im Rahmen der Gotteslehre Gregors des Grossen* (Herder, 1956). Lo que Gregorio consideraba como el "apoyo" y el "mantenimiento" (*sustenare*) del Creador, su "contención" (*continere*) de la criatura, era, en el neoplatonismo, el "abarcar" (*¿perioch?, ambitus*) de la causa frente al efecto. Volver al texto.

[4] La coma puede colocarse después de *est* o después de *ipso*. Sobre la difusión de esta puntuación incorrecta (Tertuliano, Orígenes, Cirilo, Ambrosio, Agustín, Beda, Ruperto, Alberto, Buenaventura, Tomás)

véase J. Knabenbauer, *Evang. sec. Job, Cursus S. Scripturae* (1898), 70ss. Volver al texto.

[5] *De Gen. ad Litt.* II, 6, 12 (pl 34, 268): se distinguen claramente los dos modos de ser de la criatura: ser en sí misma, pero contenida por Dios, y ser en Dios; "in illo sunt ea quae ipse est". Así, las piedras, etc., no viven en sí mismas, sino en Dios, puesto que Dios es la vida eterna (*De Gen. ad Litt.* V, c 14, 31). Lo que en sí mismo es distinto y separado es una unidad viva en Dios; "omnia vita sunt et omnia unum sunt, et magis unum est et vita est" (*De Trin.*, lib. 4, c 1, 3). "En su forma acabada, un cofre de madera no es vida, pero en su diseño y ejecución [*in arte*] es vida, porque el alma del artesano está viva" (*In Joan.* tr. 3,4). Sobre la doctrina de las ideas: *De div. quaest.* q. 46 (pl 40, 29-31). Volver al texto.

[6] "Priusquam fierent, crant in notitia facientis. Et utique ibi meliora, ubi veriora, ubi aeterna ct incommutabilia" (*De Gen. ad Litt.* V, 5, 15, 33). Volver al texto.

[7] Ed. Quaracchi II no. 13. Volver al texto.

[8] "Quidquid factum est, sive vivat sive non vivat aut quocumque modo in se sit, in Illo est ipsa vita et veritas" (*Monolog. c* 35). Volver al texto.

[9] *Ibídem, c* 34. Una objeción en la *Summa* de Alejandro (I, núm. 175 V) dice erróneamente que este pasaje está "muy cerca de la herejía de que todas las cosas son Dios". Esto se refuta en 3. Volver al texto.

[10] "[N]on quod sit nobilius esse in proprio gen ere quam esse causae quo sunt causata in ipsa causa" (*Summa* de Alejandro, II, núm. 13 ad 3). Puede decirse que las cosas existentes viven "pluribus rationibus", pero no "magis, quia non est ponere excellentiorem vitam ilia quae Deus est vel secundum quod sunt in illo vita". Volver al texto.

[11] Si las almas llevan en sí sus ideas, tanto más llevan la divina intuición "quae non est formata, sed ipsa forma" (*In Joan.* [PL 169, 210]). Como la música en el alma del artista, así el mundo entero es música que suena en el Logos, la sabiduría de Dios (PL 212). Volver al texto.

[12] Klaus Kremer, *Gott und Welt in der klassichen Metaphysik* (Kohlhammer, 1969), 13. Sobre la enseñanza de otros escolásticos cf. Buenaventura, *In I dist.* 36, scholia a qq. 1 y 2. Volver al texto.

[13] *I dist.* 26, q 2. La prueba por analogía: la cosa percibida por la mente humana es más, en cuanto percibida, de lo que es en sí misma en cuanto no percibida, según Agustín, *De Trin.* 9, 44 y 9, 11, 16. Buenaventura va más allá de la línea de pensamiento que nos ocupa

cuando se mueve en la dirección de la doctrina trinitaria y la cristología, al discutir la relación de las cosas con el "exprimens exemplar" (*I dist. 26, q*. 1). Volver al texto.

[14] En *I Sent. dist*. 36, q 1, a 3 ad 2; se añade una vez más que, si se compara una cosa material consigo misma, tal como la percibe una mente creatural, el modo de ser de ésta se sitúa por encima del de aquélla. Así (en ad 3) lo mismo puede decirse *a fortiori* de la imagen de las cosas en el intelecto divino, puesto que Dios como totalidad es "vida" y "luz". Volver al texto.

[15] *De Ver*. q 4, a 6. S. *Th*. Ia, q 18, a 4 ad 3 es enteramente platónico cuando dice que el *esse hoc* del hombre es más verdadero en su propia naturaleza que en el intelecto divino, porque "pertenece a la verdad del hombre estar en *la materia*, lo cual, en el intelecto divino, no está". Pero en ese caso, ¿cómo están las cosas con los ángeles? Volver al texto.

[16] *S. Th*. I, q 4, a 2 c et ad 1. Volver al texto.

[17] Ed. Pera no. 641: "In seipsis enim omnia causata sunt finita, in Deo autem sunt infinita, quia in Deo sunt ipsa divina essentia. . . . Iterum in seipsis oppositionem habent et diversitatem, in Deo autem coniuguntur simul". Cf. también nos. 661-62, 50-51. La frase de "De Substantiis separatis" (c 14) podría haber sido escrita por el propio Proclus: "Sicut causa est quodammodo in effectu per sui similtudinem participatem, ita omnis effectus est in sua causa excellentiori modo secundum virtutem eius". Igualmente en el comentario al "Liber de Causis". En la Lectura Super Joannem (lib II, 3), Tomás da una interpretación históricamente matizada del versículo particular del Prólogo. También aquí, en continuidad con Agustín: "Unde creatura in Deo est creatrix essentia". Volver al texto.

[18] *De Ver*. q 3, a 8; S. *Th*. Ia, q 15, a 3; *De Div. Nom. c* 5, lib 3. Volver al texto.

[19] S. *Th*. Ia, q 57, a 2; Ia, q 89, a 4; *De Ver*. q 8, a 9. Volver al texto.

[20] Ed. Vivès, vol. 32:676. Cf. M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben* (Múnich, 1926), 294s. Volver al texto.

[21] Pierre Duhem, *Le Système du Monde*, vol. 6 (París, 1954), al final del capítulo "La doctrine de Proclus et les dominicains allemands", 216-17. Volver al texto.

[22] "Simul enim et semel quo deus fuit, quo filium sibi coaeternum per omnia coaequalem deum genuit, etiam mundum creavit" (Eckhart, *Expos. libri Genesis* c 1, v 1; vol. 1 de las obras latinas (referenciado en adelante como LW), 190). Volver al texto.

[23] LW, II b 154. Volver al texto.

[24] Eckhart, *Deutsche Werke* I, 218 (*Deutsche Werke*, en adelante DW). Otros ejemplos en Shizuteru Ueda, *Die Gottesgeburt in der Seele und der Durchbruch zur Gottheit. Die mystische Anthropologie Meister Eckharts und ihre Konfrontation mil der Mystik des Zen-Buddhismus* (Marburgo, 1965); esta obra de Ueda se abrevia en esta sección como *Die Gottesgeburt*. Volver al texto.

[25] LW, III; *Joh* n. 290. Cf. también Quint, *Meister Eckhart, Deutsche Predigten und Traktate* (1955), 171. "Todas las criaturas son pura nada. . . . Su ser depende de la presencia de Dios. . . . Si un hombre añadiera el mundo entero a Dios, no tendría más que si sólo tuviera a Dios" (LW, IV, 437). Volver al texto.

[26] Cf. *Von abgescheidenheit*: "Sabed esto: cuando Cristo se hizo hombre, no tomó para sí un solo ser humano, sino la naturaleza humana" (DW, V, 430 y los numerosos pasajes paralelos, p. ej., 458, nota). Volver al texto.

[27] DW, V, 546. Volver al texto.

[28] "Pues el hombre es un accidente de la naturaleza y, por tanto, todo lo que es accidental debe pasar" (Pfeiffer, *Meister Eckhart* [1924], 758, 1.12 y ss.). Volver al texto.

[29] Sobre la difusión de este punto de vista en la mística medieval tardía, véase Alois Haas, "Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse" (*Dokimion* 3 [Friburgo, 1971], 29). Uno de los principales expertos en Eckhart, Nicholas Cusanus, convirtió el concepto de encarnación de Eckhart de tal manera que pudiera considerarse ortodoxo, a pesar de la vehemente hostilidad que le dedicaron por este motivo en vida Johannes Wenk y más tarde -en 1889- M. Glossner. Cf. Rudolf Haubst, Die *Christologie des Nikolaus von Kues* (Herder, 1956), 220. También según Cusano, Cristo coincide con la naturaleza de la humanidad misma, su humanidad es "universal". Lo explica así: Cristo contiene en sí toda la naturaleza humana in *contractio*; con respecto a los seres humanos, dentro de las limitaciones impuestas por la naturaleza humana, tiene la misma relación que Dios tiene con todo lo que existe (*Doct. Ignor*. Ill, 3; *De vis. Dei c* 20). Cusano está fuertemente influenciado por Proclus, como muestra el siguiente texto: "¿Quién podría comprender la infinita Unidad, que está infinitamente más allá de todas las oposiciones, donde todo está envuelto en la simplicidad de la unidad sin estar organizado en combinaciones, donde no hay nada que sea otro o diferente, donde el

ser humano no se distingue del león ni el cielo de la tierra, y sin embargo están en su máxima verdad, no en su finitud, sino plegados juntos en la más alta unidad?". (*Doct. Ignor*. I, 24). Volver al texto.

[30] Ueda, *Die Gottesgeburt*, 69. Volver al texto.

[31] *Ibídem*, 71. Volver al texto.

[32] DW, V, 196. Cf. Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 509, 171 ss.: "El alma debe aniquilarse por completo a sí misma, de modo que no quede nada más que Dios". Volver al texto.

[33] *Serm. n.* 246 (LW, IV). Volver al texto.

[34] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 264, 28. Amor y sufrimiento, blanco y negro coinciden. Volver al texto.

[35] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 111,4, es decir, la *cognitio matutina* agustiniana, una intuición de las cosas en el ser de Dios. Volver al texto.

[36] DW, I, 154. Volver al texto.

[37] *Juan* n. 289, cf. 290. Volver al texto.

[38] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 581, 1. Volver al texto.

[39] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 161, 27s. Volver al texto.

[40] Cf. DW, I, 236. Volver al texto.

[41] Quint, *Meister Eckhart, Deutsche Predigten und Traktate*, 304, 308. Volver al texto.

[42] *Serm*. n. 152. Volver al texto.

[43] DW, I, 383. Volver al texto.

[44] Sobre la imposibilidad de aplicar esta categoría (y la de naturaleza y gracia) al concepto de Eckhart *del homo divinus*, cf. Ueda, *Die Gottesgeburt*, 90, 92, 131, 134. Volver al texto.

[45] Cf. J. Koch, "Meister Eckhart und die jüdische Religions philosophie des Mittelalters", en *jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterlandische Kultur* (número especial de 1928), donde se demuestra especialmente la influencia de Avencebrois y Maimónides. Volver al texto.

[46] "In Deo substantia sua non habet rationem relationis" (LW, II, Exod, n. 72; cf. n. 65). Eckhart considera que este aspecto "relacional" es a la vez interior a la Divinidad y característico de la relación de Dios con su criatura. Así puede decir: "Antes de que existieran las criaturas, Dios no era Dios" (Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 281, 27). Volver al texto.

[47] Quint, *Deutsche Predigten und Traktate*, 206, 316. Volver al texto.

[48] DW, I, 389. Quint, *Deutsche Predigten und Traktate*, 164. Volver al texto.

[49] DW, I, 90; cf. Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 467, 15. Volver al texto.

[50] DW, I, 382 con la nota de Quint. Volver al texto.

[51] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 283, 17. Volver al texto.

[52] *Serm*. n. 452. Volver al texto.

[53] Éxo. n. 14. Volver al texto.

[54] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 322, 18. Volver al texto.

[55] Quint, *Deutsche Predigten und Traktate*, 28, 280 ss. Volver al texto.

[56] Esp. Pfeiffer, *Meister Eckhart*, Sermón III. Volver al texto.

[57] Sobre todo este tema: Dictmar Mieth, *Die Einheit von Vita activa und Vita contemplativa in den dt. Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauter* (Pustet, 1969), 119-233. Volver al texto.

[58] *Misticismo: Oriente y Occidente* (Londres, 1932). Volver al texto.

[59] Quint, *Deutsche Predigten und Traktate*, 302. Volver al texto.

[60] Alois Haas, "Meister Eckharts mystische Bildrede", en *Miscellanea Mediaevalia* vol. 8 (1971): 126. B. Weiss, *Die Heilsgeshichte bei Meister Eckhart* (Maguncia, 1965). Volver al texto.

[61] *Misticismo cristiano y budista* (1957). Volver al texto.

[62] Véase la nota 24. Volver al texto.

[63] *Ibídem*, 145-69. Cf. también Minora Nambara, "Die Idee des absoluten Nichts in der deutschen Mystik und seine Entsprechung im Buddhismus", en *Archie für Begriffsgeschichte* vol. VI (Bonn, 1960: 143-277). Volver al texto.

[64] El filósofo japonés Kitaro Nishida se ha esforzado por fecundar el pensamiento específicamente oriental mediante el contacto con el idealismo alemán (autorrenuncia = descubrimiento del verdadero yo mediante la invocación del Absoluto). Volver al texto.

[65] Rudolf Otto, *West-Ostliche Mystik* (Gotha, 1929) [*Misticismo: Oriente y Occidente*, Londres, 1932]. Del mismo autor: *India's Religion of Grace and Christianity Compared and Contrasted* (Londres, 1930). Volver al texto.

[66] Otto, *Misticismo: Oriente y Occidente*. Volver al texto.

[67] *Ibid*. Volver al texto.

[68] *Ibid*. Volver al texto.

2. Idealismo

[1] Ernst von Bracken en *Meister Eckhart und Fichte* (Wurzburgo, 1943) ofrece un resumen de la bibliografía (632-37). Sobre Schelling: Walter Heinrich, *Verklärung und Erlösung im Vedanta, bei Meister Eckhart und*

bei Schelling (Munich, 1962). Volver al texto.

[2] Pfeiffer, *Meister Eckhart*, 168; el ejemplo de Pedro, que "atraviesa" puertas de hierro y camina sobre las aguas (25). Volver al texto.

[3] Fichte, *Werke*, ed. Medicus, 7 vols. Medicus, 7 vols. (Leipzig, 1909-19), I, 220 (*Werke* referenciadas en esta sección sólo por volumen y página). Volver al texto.

[4] En la *Crítica de la razón práctica*. Volver al texto.

[5] II, 616. Volver al texto.

[6] II, 616-17. Volver al texto.

[7] *"La Wissenschaftslehre* no es psicología" (III, 589). Volver al texto.

[8] III, 588. Volver al texto.

[9] II, 61. Volver al texto.

[10] III, 585. Volver al texto.

[11] II 101. Volver al texto.

[12] I, 224s. Volver al texto.

[13] IV, 431s. Volver al texto.

[14] IV, 429-30. Volver al texto.

[15] IV, 582. "Inmóvil permanezco en el temor. Oigo la llamada: ¡Aquí está *la humanidad!*" (II, 619). "El concepto de hombre no es, pues, en modo alguno el concepto de un individuo, que es impensable, sino el de la raza" (II, 43). Volver al texto.

[16] IV, 429. Volver al texto.

[17] IV, 463. Volver al texto.

[18] II, 612. "Es condición de la autoconciencia, del yo, que sea receptivo a un ser real, racional, fuera de sí" (II, 615). Volver al texto.

[19] II, 627. Volver al texto.

[20] II, 630. Volver al texto.

[21] "Está en la naturaleza del yo que cada yo sea individual; pero sólo individual en un sentido global, no el individuo particular A, B o C. . . . Puesto que, por consiguiente, en lo que concierne a la "yoidad", es enteramente fortuito que yo, el individuo A, sea A, y puesto que el instinto de autonomía es un instinto de la "yoidad" como tal, no se trata de la autonomía de A, sino de la autonomía de la razón en general" (II, 625). Volver al texto.

[22] "*La Wissenschaftslehre* se ofrece meramente como un modelo de vida; de ningún modo pretende ser la vida real" (III, 620). Volver al texto.

[23] *Wissenschaftslehre* (1804) en *Werke*, IV, 193. Volver al texto.

[24] IV, 195. Volver al texto.

[25] IV, 199, 211. Volver al texto.

[26] V, 130, cf. 150. Volver al texto.

[27] V, 136. Volver al texto.

[28] VI, 577. Volver al texto.

[29] VI, 578. Cf. la sexta conferencia de la "Anweisung zum seligen Leben" en *Werke*, V. 1871F. Volver al texto.

[30] VI, 575. Volver al texto.

[31] V, 490. Volver al texto.

[32] V, 161. "Todo lo demás que consideramos como existencia -las cosas, los cuerpos, las almas, nosotros mismos en la medida en que nos atribuimos un ser autónomo e independiente- no existe, verdaderamente y en sí mismo" (guiones alterados en aras de la claridad) (V, 160). Volver al texto.

[33] V, 153. Volver al texto.

[34] V, 153. Volver al texto.

[35] V, 170. Volver al texto.

[36] V, 173. Volver al texto.

[37] V, 183. Volver al texto.

[38] V, 184. Volver al texto.

[39] V, 187. Volver al texto.

[40] V, 194. Volver al texto.

[41] V, 197. Volver al texto.

[42] V, 200-201. Volver al texto.

[43] V, 191. Volver al texto.

[44] V, 223. Volver al texto.

[45] V, 224. Volver al texto.

[46] V, 230. Volver al texto.

[47] V, 230 (cursiva mía). Sobre su caracterización como monoteísta cf. Schelling, *Samtliche Werke*, 14 vols. (1856-61), VII, 372. Volver al texto.

[48] V, 615. Volver al texto.

[49] V, 622. Se omiten los enlaces en este razonamiento; sin embargo, en el propio texto, el salto de pensamiento queda sin salvar. Volver al texto.

b. Schelling

[1] Schelling, *Sämtliche Werke*, 14 vols. (1856-61). Salvo indicación contraria, el número de volumen se refiere a la primera serie (vols. 1-10) y en esta sección sólo se indican el volumen y el número de página. Volver al texto.

[2] Las dos palabras se utilizan sin ninguna preocupación por la coherencia del significado. Cf. por ejemplo, "Nada resulta de las leyes universales, sino que Dios, es decir, la persona de Dios, es la ley universal, y todo lo que ocurre lo hace por el poder de la personalidad de Dios" (7:396). Volver al texto.

[3] Walter Kasper, *Das Absolute in der Geschichte, Philosophie und Theologie der Geschichte in der Spätphilosophie Schellings* (Maguncia, 1965), 174. Volver al texto.

[4] Incluso en la (póstuma) *Filosofía del arte* de 1802-5, los artistas individuales sólo son tratados como representantes del género particular considerado, y en *Bruno* sólo tenemos al "artista" enfrentado al "filósofo". Volver al texto.

[5] 1:157. Volver al texto.

[6] 1:167. Volver al texto.

[7] 1:184. Volver al texto.

[8] 1:183. Volver al texto.

[9] 1:236-37. Volver al texto.

[10] "Debemos volver a la Divinidad, fuente primordial de toda existencia; debemos unirnos al Absoluto y aniquilarnos a nosotros mismos" (1:317). Volver al texto.

[11] 1:318. Volver al texto.

[12] 1:321f. Volver al texto.

[13] 1:325. Volver al texto.

[14] 1:326. Volver al texto.

[15] 1:336. Esta es una posible presentación de la dimensión trágica permanente de toda existencia humana, ya que la "crítica" sólo puede "considerar el fin último como objeto de un esfuerzo infinito" (1:33 1). "Sólo hay una aproximación infinita a este fin último -de ahí la duración infinita del yo, la inmortalidad" (1:201). Más tarde, es cierto, Schelling relativizó la dimensión trágica griega cuando llegó a dividir la historia en períodos. Cf. 3:603s; 5:225. Volver al texto.

[16] Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800) en *Samtliche Werke*, 3:556, 3:540ss. Volver al texto.

[17] 3:557. Volver al texto.

[18] 1:321. Volver al texto.

[19] Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1801), en *Samtliche Werke*, 4:107ss. Volver al texto.

[20] 5:215-17. Volver al texto.

[21] 5:224. Volver al texto.

[22] 6:28. Volver al texto.

[23] 6:28. Volver al texto.

[24] 6:38. Volver al texto.

[25] 6:39, 41, 60-64. Volver al texto.

[26] Este ensayo se presenta expresamente como una continuación de *Philosophie und Religion*: lo que en este último quedaba "poco claro", aquí "debe presentarse perfectamente definido" (7:334). Volver al texto.

[27] 7:346. Volver al texto.

[28] 7:346-47. Volver al texto.

[29] 7:159. Volver al texto.

[30] 7:164; es decir, incluyendo expresamente al propio hombre: 168. Volver al texto.

[31] 7:198. Volver al texto.

[32] 7:357-58. Volver al texto.

[33] 7:359-60. Volver al texto.

[34] 7:404. Volver al texto.

[35] En las *Stuttgarter Privatvorlesungen*, la relación de los dos principios en Dios se describe como la de lo existente (*des Seienden*) y del ser (*des Seins*) -o de lo que tiene ser (*der Seienden*) y lo que no lo tiene (*des Nichtseienden*) (7:436). Volver al texto.

[36] "Noche profunda" (7:360). Volver al texto.

[37] 7:363. Volver al texto.

[38] 7:360. Volver al texto.

[39] 7:363-64. Volver al texto.

[40] 7:364. Volver al texto.

[41] :381. Volver al texto.

[42] 7:374. Volver al texto.

[43] 7:385. Volver al texto.

[44] 7:385-87. Volver al texto.

[45] 7:389. Volver al texto.

[46] 7:381. Volver al texto.

[47] 7:406. Volver al texto.

[48] 7:412. Volver al texto.

[49] 7:438. Volver al texto.

[50] 7:473. Volver al texto.

[51] 9:30. Volver al texto.

[52] 9:45. Volver al texto.

[53] 9:58. Volver al texto.

[54] 9:67. Volver al texto.

[55] 9:68. Volver al texto.

[56] 9:75. Volver al texto.

[57] 9:99. Volver al texto.

[58] 9:100, 105. Volver al texto.

[59] 5:298. Volver al texto.

[60] 13:142f. Cf. sobre este tema el ensayo de W. Kasper, "Krise und Neuanfang der Christologie im Denken Schellings", en *Evangelische Theologie*, vol. 33 (1973): 366-84. Volver al texto.

c. Hegel

[1] Hegel, *Werke*, vols. 1-18 (1832-40), citado en esta sección sólo por el número de volumen y página. Hegel, *Theologische Jugendschriften*, ed. H. Nohl (1907), citado en este apartado como N. Volver al texto.

[2] 7/2, 3-4. Volver al texto.

[3] 2:22. Volver al texto.

[4] 1:372. Volver al texto.

[5] 2:327. Volver al texto.

[6] N, 3-71. Volver al texto.

[7] Resumen de W. Dilthey en *Die Jugendgeschichte Hegels, Schriften* IV (1921), 15s Su preocupación es, pues, mediar "entre una religión pura de la razón" y la "fe fetichista": "Cómo debe organizarse la religión popular para, (a) negativamente, dar la menor oportunidad posible a la gente de atascarse en el nivel de la letra y los usos, y (b) positivamente, conducirles hacia la religión de la razón y ayudarles a adquirir una receptividad para ella" (N, 17). Volver al texto.

[8] N, 29. Volver al texto.

[9] N, 73-136. Volver al texto.

[10] Hegel tampoco hablará de otro modo más adelante. Asimismo, en *la Phänometiologie* pasa directamente de la "muerte del Hombre divino" al acontecimiento filosófico de Pentecostés: "La muerte es elevada de su significado inmediato, es decir, el no-ser de este individuo particular, y transfigurada en la universalidad del Espíritu, que vive en su comunidad, muriendo y resucitando diariamente en ella" (2:589). En *Philosophie der Religion* se traza una línea clara entre la muerte de Cristo vista como "muerte de la muerte", como "negación de la negación" (que es lo esencial), y la afirmación: "La Resurrección pertenece esencialmente al ámbito de la fe: después de su Resurrección Cristo sólo se apareció a sus amigos", es decir, sólo es una dimensión de la fe (12:249-50). Volver al texto.

[11] 7/2, 161-62. Volver al texto.

[12] 2:78. Volver al texto.

[13] 2:496. Volver al texto.

[14] 1:113-14. Volver al texto.

[15] 2:139. En el plano de la razón: "La razón está presente como una sustancia fluida y universal, manifestándose en una multitud de seres completamente separados, del mismo modo que la luz está diseminada en las estrellas, en innumerables puntos que brillan individualmente" (2:265). Volver al texto.

[16] 2:265. Volver al texto.

[17] Referencia a la *Antígona* (2:341 ss.) y a la *Oresteia* (2:344 ss., 1:387; 2:381). Volver al texto.

[18] 2:329. Volver al texto.

[19] 2:94. Volver al texto.

[20] 2:111. Volver al texto.

[21] 2:130. Volver al texto.

[22] 2:138. Volver al texto.

[23] 2:143-44. Volver al texto.

[24] 2:144. Volver al texto.

[25] 1:373. "La guerra es necesaria para la totalidad ética". A riesgo de destruir totalmente a la nación "sostiene la solidez ética de las naciones en su indiferencia hacia sus instituciones fijas y habituadas, del mismo modo que el movimiento de los vientos protege a los océanos de la corrupción que resultaría de una calma permanente. Así también una paz duradera, por no hablar de 'una paz eterna', corrompería a las naciones". Igualmente en 2:339. Volver al texto.

[26] 12:249 y 2:590. Volver al texto.

[27] 2:26. Volver al texto.

[28] 2:15. Volver al texto.

[29] 2:381. Volver al texto.

[30] 1:338. Volver al texto.

[31] 1:370. Volver al texto.

[32] 2:143. Volver al texto.

[33] 1:380-82. Volver al texto.

[34] 2:145-50. Volver al texto.

[35] 2:150-73. Volver al texto.

[36] 12:250. Cf.: "Esta finitud, en su resistencia autosuficiente a Dios, es mala, ajena a Él" (12:251). Volver al texto.

[37] 2:170. Volver al texto.

[38] 2:590. Volver al texto.

[39] 2:451-508. Volver al texto.

[40] 2:267. Volver al texto.

[41] 2:274. Volver al texto.

[42] 2:282. Volver al texto.

[43] 2:290. Volver al texto.

[44] Estamos pasando por encima de aquellos capítulos que prácticamente resumen la dialéctica de la historia moderna: feudalismo y absolutismo; "el lenguaje de la división" (encarnado, por ejemplo, en el mundo intelectual de los enciclopedistas); el cristianismo como "fe positiva" en oposición a la Ilustración; la injusticia de la Ilustración con el cristianismo (y, en un nivel más profundo, su justicia); la Revolución Francesa ("libertad absoluta unida al terror"); la ética kantiana ("espíritu autoconsciente; moral"); el romanticismo ("el alma bella"), que nos lleva hasta Hegel. Volver al texto.

[45] 2:478. Volver al texto.

[46] 2:506. Volver al texto.

[47] 2:508. Volver al texto.

[48] 2:275. Volver al texto.

D. Intentos de meditación

1. Representación: El Rey

[1] I. G. Frazer, *The Magical Origin of Kings* (Londres, 1920); I. Engnell, *Studies in Divine Kingship in the Ancient* Bast (Uppsala, 1943); H. Frankfort, *Kingship and the Gods* (Chicago, 1948); C. G. Gadd, *Ideas of the Divine Rule in the Ancient* East (Oxford Univ. Press, 1948), esp. Lecture II: "The King" (33-62); texto abreviado en adelante como *Ideas of Divine Rule*. Bibliografía completa en Karl-Heinz Bernhardt, "Das Problem der altorientalischen Königsideologie im Alten Testament", *Vet. Test. Suppl.* VII (Leiden: Brill, 1961); abreviado en adelante como "Der altorient. Königs. im A.T." Volver al texto.

[2] Bernhardt, "Der Altorient. Königs. im A.T.", 70 y ss. "La realeza entendida como equilibrio y canal entre dioses y hombres" (Gadd, *Ideas of Divine Rule*, 38). Volver al texto.

[3] El artículo "König" en Bonnet, *Reallexikon d. ägypt. Rel. Gesch.* (Berlín, 1952), 380 y ss.; A. Erman, *Die Religion der Ägypter* (Berlín y Leipzig, 1934), 123 y ss.; A. Moret, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique* (París, 1902). Volver al texto.

[4] K. Sethe, *Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter* (Leipzig, 1930, §132 y ss.). Volver al texto.

[5] "Porque el hijo es como el padre (es decir, Osiris) que lo engendró": Breasted, *Ancient Records of Egypt* III (1906), §269. Volver al texto.

[6] K. Settle, *Die altägyptischen Pyramidentexte* I-IV (1908-22), 1466. Volver al texto.

[7] Davies, *Las tumbas rupestres de El Amarna* I-VI (1903-8), IV, pl 33, 8. Volver al texto.

[8] Un ejemplo es el decreto del dios Ptah al rey Ramsés II (en *Urkunden zur Religion des Alien Ägypten*, traducido, con una introducción, por Günther Roeder, 2ª ed. [Jena, 1923], 159-63). El dios se dirige al rey: "Yo soy tu padre y te he engendrado como Dios, para reinar en tu trono como Rey del Alto y Bajo Egipto. . . . Yo soy tu padre; yo te engendré entre los dioses, de modo que todos tus miembros son dioses. . . . Yo hago que tu corazón sea divino, como el mío, yo te elijo, yo te nombro, yo te preparo". Finalmente el rey responde: "Yo soy tu hijo a quien has puesto en tu trono. . . . Me has modelado con tu forma y apariencia, y has entregado en mis manos todo lo que has creado. Yo soy el que una y otra vez alegra tu corazón al ser el único señor, como lo eras tú, para dirigir los asuntos de la tierra." Volver al texto.

[9] A. Erman, *Die Literatur der Ägypter* (Leipzig, 1933), 80. Volver al texto.

[10] Bernhardt, "Der altorient. Königs. im A.T.", 77. Cf: "El rey está siempre a punto de convertirse en dios, y sin embargo está siempre subordinado" (Gadd, *Ideas of Divine Rule*, 47). Volver al texto.

[11] R. Labat, *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne* (París, 1939), 166 ss. Engnell, *Studies in Divine Kingship in the Ancient* East, 16 y ss.; Frankfort, *Kingship and the Gods*, 273 y ss. Referencias a Ugarit en Bernhardt, "Der altorient. Königs. im A.T.", 76. Volver al texto.

[12] El caso extremo se da en Sumeria, donde toda la tierra y sus productos pertenecen al dios, y el rey debe rendirle cuentas de su administración. Es consciente del peso de la responsabilidad: "Yo soy el Rey, el Amado, de buena semilla desde el vientre mismo, / Lipit-Ishtar, hijo de Enlil. . . que lleva el alto cayado del Pastor; yo soy la vida de la tierra de Sumer, / el Labrador que vierte los (grandes) montones de grano, / el Pastor que multiplica la leche y la grasa del rebaño, / que hace crecer peces y aves en el pantano, / que hace correr agua en abundancia por los cursos de agua, / yo soy el que

aumenta la abundante cosecha de la gran montaña". / "Es dulce entonar mis alabanzas" (*Sumerische und akkadische Hynmen und Gebete*, introducido y traducido por A. Falkenstein y W. v. Soden [Zurich y Stuttgart, 1953], 126-30). Cf. H. Zimmern, "König Lipit-Istars Vergöttlichung", *Berichte. . der sächs. Ak. d. Wiss, phil-hist. Kl.* (1916), 68, 5. Volver al texto.

[13] *Altägyptische Lebensweisheit*, intro. y trans. Fr. v. Bissing (Zúrich, 1955). Volver al texto.

[14] *Ibídem*, 54tf. Cf. también J. M. Breasted, *The Dawn of Conscience* (Nueva York, 1934). Volver al texto.

[15] Lo que llevó a Aage Bentzen, en *Messias, Moses redivivus, Menschensohn* (Zurich, 1948), a situarlo más allá de los conceptos particulares de rey, sacerdote, profeta, hacedor de milagros -todos los cuales encarna- y a equipararlo con el "hombre primigenio" (de la apocalíptica y el gnosticismo posteriores), y a entenderlo como *schema Christi*. Cf. 37-42. S. Mowinckel se ha resistido a esta visión extrema en "Urmensch und 'Königsideologie' ", en *Studia Theologica, Lund* I (1948): 71 ss. Volver al texto.

[16] Bernhardt, "Der altorient. Königs. im A.T.", 75, con ejemplos. Énfasis mío. Volver al texto.

[17] F. T. M. Böhl, "Der babylonische Fürtenspiegel", en *Milteil. d. Altorient. Gesellschaft* XI, 3 (Leipzig, 1937): 49. Volver al texto.

[18] Frankfort, *Kingship and the Gods*, 60; H. Jacobson, "Die symbolische Bedeutung des göttlichen Pharaonentums fur den ägyptischen Menschen", en *Atti dell' VIII congresso internazionale di storia delle religioni* (Florencia, 1956), 70. Volver al texto.

[19] "Lehre für Merikare", en *Altägypt. Lebensweisheit*, Bissing, trad., 56. Volver al texto.

[20] G. Widengren, *Sakrales Königtum im Alien Testament und im Judentum* (Stuttgart, 1955) sugiere que hubo una adopción casi total de la ideología de la realeza cananea en el "culto syncretistie de Jerusalén". Véase su artículo en S. H. Hooke, *Myth, Ritual and Kingship, Essays on the Theory and Practice of Kingship in the Ancient Near East and in Israel* (Oxford, 1958). Uno de los principales textos que utiliza como base es Sal 110:3-"El rocío de tu nacimiento es del vientre de la mañana"-que considera más que adopcionista; lo ve como indicativo de generación física (de una deidad femenina, cf. Is 14:12). Encuentra pruebas en el Antiguo Testamento de la veneración de deidades femeninas (Jer 44:17-Reina del Cielo = Anat), prostitución en el templo relacionada con *los juegos hieros*, el dirigirse al rey como Dios

(Sal 44) y una "esfera erótica de conceptos" (Os, Ezek, Cantar). La posición extrema de Widengren ha sido rechazada, entre otros, por S. Mowinckel: incluso este texto no contiene "nada más que una expresión 'mitopoética' de la idea de alianza y elección y de la estrecha relación entre el rey y el dios que la elección establece" (*He That Cometh* [Oxford, 1956], 56). Del mismo modo Gerald Cooke, en su "The Israelite King as Son of God", en *ZAW* 73 (1961): 202-205 (tras su disertación más completa, *The Problem of Divine Kingship. The Divine Sonship of the Hebrew King* [Yale, 1958]) hace campaña a favor de un adopcionismo a fondo, remitiéndose a Martin Noth, "Gott, König und Volk im AT", en *ZTK* 47 (1950): 148ss, y C. R. North, "The Religious Aspect of Hebrew Kingship", en *ZAW* (1932): 8ss. Según él, el Sal 110 debe interpretarse en el contexto de la investidura del rey: "La noción de engendramiento se transforma en metáfora por el énfasis en la ocasión inmediata en que el rey se ha convertido en hijo de Dios", es decir, "hoy te he engendrado". La interpretación de Widengren de Sal 110,3 (como la LXX y la Vulgata) es cuando menos cuestionable; aunque fuera válida, la aurora no tiene por qué ser ninguna figura mítica, sino simplemente una indicación de tiempo. J. Gray, en "Canaanite Kingship in Theory and Practice", *Vet. Test.* 2 (1952): 193-20, se esfuerza por contrastar la versión cananea con la de Egipto y la de Babilonia y así disminuir la distancia entre ésta e Israel, pero su punto de vista no convence del todo. Volver al texto.

[21] Cf. H.-J. Kraus, *Psalmen* II (Neukirchner Verlag, 1961), 590-91 y 351s, 503s, 590s, 617s, donde se posiciona en contra de S. Mowinckel, I. Engnell, G. Widengren, A. Bentzen y otros. Volver al texto.

[22] Helmer Ringgren, "König und Messias", en *ZAW* 64 (1952): 120-47. También es aberrante la versión de Aubrey R. Johnson, *Sacred Kingship of Ancient Israel* (Univ. of Wales Press, Cardiff, 1955), que prevé un complicado drama ritual sintético: primero viene la batalla de Yahvé con las aguas del caos, su victoria y entronización, luego sigue un drama del rey o mesías humillado (que también es el "Siervo Sufriente"), que finalmente es levantado de nuevo por Yahvé. Volver al texto.

[23] Bernhardt, "Der altorient. Königs. im A.T.", 91-117. Volver al texto.

[24] A ello se refiere A. Alt, "Das Königtum in den Reichen Israels und Juda", en *Kleinschriften zur Geschichte des Volkes Israel* II (Munich, 1933), 116-34, esp. 133. Alt sitúa el ritual de entronización del rey en Judá (a diferencia del reino del Norte) en el contexto del vínculo

dinástico de este reino davídico: según él, el ritual muestra que la libre decisión de Yahvé consagra a cada sucesor en el cargo, y así se mantiene la distancia entre Dios y el rey. "Resulta tanto más difícil imaginar que la realeza divina, que hoy en día se supone tan universal en el antiguo Próximo Oriente, hubiera encontrado aceptación en este medio, a menos que hubiera sido suficientemente remodelada para encajar con la estricta subordinación a Yahvé incluso de los reyes de la Casa de David" (134). Cf. el ensayo de Alt de 1930, "Die Staatenbildung der Israeliten in Palästina" (ahora en *Kleineschriften* II, 1-65). Volver al texto.

25 E. Eichmann, *Die Kaiserkrönung im Abendlande*, 2 vols. (Würzburg, 1942); P. E. Schramm, *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, Vorträge der Bibl.Warburg* 1922-23 (Leipzig y Berlín, 1924). Volver al texto.

2. Estado Autenticado: El Genio

1 Cf. principalmente f. W. Otto, artículo "Genius", en *RE* de Pauly-Wissowa-Kroll 13 (1913). que corrige el muy completo y antiguo artículo de Birt en Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (1886-90). Véase también el artículo "Daim?n" en ambas obras. También F. Altheim, *Rom. Rel. Geschichte* (1931) I, 60s; (1932), II, 78s. U. v. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* (1931), I, 362 ss.; W. Foerster, artículo "Daimon" en *ThWNT* II (1935): 1 ss. Volver al texto.

2 Horacio, *Ep*. II, 2, 187. Volver al texto.

3 Censorino, *De die natali* 3, 1; Amiano Marcelino, *Rer. gest*. 21, 14,3. Volver al texto.

4 Plinio, *Nat. hist*. II, 16. Volver al texto.

5 Birt en Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1615. Volver al texto.

6 *Ibídem*, 1159. Volver al texto.

7 Horacio, *Ep*. II, 2, 187-89: "Scit Genius, natale comes qui temperat astrum, / naturae deus humanae mortalis, in unum / quodque caput voltu mutabilis, albus et ater". ¿De dónde viene la desigualdad, incluso entre hermanos? [Preguntad al genio que vive con nosotros, que gobierna los astros en la hora de nuestro nacimiento; lo divino en el hombre, que con él cae presa de la muerte, cambiando de aspecto en cada ser individual, ora lleno de gravedad, ora alegre]. El hecho de que el genio sea descrito aquí como "un dios mortal" no niega su

supervivencia más allá de la muerte (lo cual está atestiguado en una fecha temprana), sino que se refiere a la ruptura de su conexión con el ser humano mortal, a quien Cicerón, en *De fin*. II, 40, habla de él como "quasi mortalem deum". La afirmación de que el genio "temperat astrum" rige el horóscopo, implica que no es él mismo esta configuración dada, sino que sólo la guía. Volver al texto.

[8] Birt en Roschen, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1617. Volver al texto.

[9] *De Deo Socratis* 151. Volver al texto.

[10] El pasaje completo: "Quodam significatu et animus humanus etiam nunc in corpore situs daemon nuncupatur, cum nostra lingua. . poteris genium vocare, quod is deus qui est animus sui cuique, quamquam sit immortalis tamen quodammodo cum homine gignitur". Volver al texto.

[11] *Erga* 121ss. Después de la muerte, los hombres de la Puerta de Oro son nombrados por Zeus genios (buenos) de la tierra, guardianes de los mortales, otorgadores de riquezas: "Este honor real les es asignado". Volver al texto.

[12] *Alcestis* V, 1002. Volver al texto.

[13] *Apol* 31d. Volver al texto.

[14] *Pol* 3, 392a; 4 427b; *Nam* 4, 717 ab: aquí se menciona también a los dioses domésticos (*lares*). Volver al texto.

[15] M. P. Nilsson, *Creichischer Glaube* (Berna, 1950), 117 y ss. Volver al texto.

[16] Ejemplos de los estoicos: Zeller, *Philosophie der Griechen*, 4ª ed., III/1, 328s. Cf. mi *Herrlichkeit* III/1, 177L edición inglesa: *The Glory of the Lord*, vol. 4. Incluso Platón (*Tim* 90a) había descrito el alma racional como un espíritu guardián, un *daimon*, dado al hombre. Volver al texto.

[17] Poimandres, *Tr* I, 24-26 (ed. Festugiere, *Corpus Hermeticum* I, 15-16). Por extraño que parezca, este ascenso comienza así: tras la disolución del cuerpo, *el ethos* inactivo (Festugiere lo traduce como *moi habituel*) queda en manos del *daimon* ("sans doute ici le *daimon* personnel de chaque homme"); a medida que asciende a cada nivel sucesivo, pierde algo de la postura aberrante y terrenal que había atraído al alma en su descenso, por lo que finalmente puede convertirse en divino (*theōthēnai*). Festugiere comenta este pasaje en *La Révélation d'Hermès Trismégisthe II, La Doctrine de l'Ame* (Vrin, 1953), 123-52. Volver al texto.

[18] El pasaje citado en la nota anterior da lugar a dos escatologías

irreconciliables entre sí. O bien el yo moral es entregado al *daimōn*, para ser conducido por éste a su merecido lugar de recompensa o castigo (Platón, *Fed*. 107d; *Pol* 620 de; Virgilio, *Eneida* VI, 743: "Quisquis suos patimur manes", que Norden retraduce como "ton haeutou hekastos tis daimona paschomen"; según el comentario de Servius a *la Eneida*, cada hombre tiene desde su nacimiento dos *daimones*, uno bueno y otro malo, y cuando muera uno u otro le dará su merecido), o bien está la escatología del ascenso a través de las esferas, en la que el alma, aliviada de *daimōns*, queda también totalmente despersonalizada. Volver al texto.

[19] Para los romanos, el genio es ante todo el espíritu que sostiene la vida y que, en las comedias de Plauto y Terencio, es agasajado regularmente con buena comida. "Genium indemnatum habeo" significa: "Disfruto de mi vida sin ser molestado" (Juvenal 6, 562). Aunque esto puede combinarse con la dimensión religiosa, muestra que el genio no es principalmente, y mucho menos exclusivamente, una potencia religiosa. Volver al texto.

[20] Sobre el paso de un concepto pagano a otro judeocristiano de los ángeles, véase el artículo de J. Michl "Engel" (I-X) en *RAC* V (1962), que ofrece abundantes referencias, p. 256. También el artículo de W. Foerster "Daimon" en ThWNT II (1935). También el artículo de W. Foerster "Daimon" en *ThWNT* II (1935). Volver al texto.

[21] *Fragmente des Jahres 1798*, Franz von Baader*, Werke*, ed. Carl Selig (Zúrich). Carl Selig (Zúrich), vol. Ill, 20, núm. 800, cf. vol. I, 264, núm. 2890. Volver al texto.

[22] F. v. Baader, *Werke* XIII, 129. Volver al texto.

[23] F. v. Baader, *Werke* IV, 351-52. Volver al texto.

[24] *Ibídem*; cf. *Werke* IX, 200. Cf. sobre este tema las observaciones de Hegel en la *Enzyklopädie* §405, 3 y 406 "La relación del individuo con su genio" (vol. 7/2, 161-98), y la enseñanza de los teístas especulativos que siguen a Hegel, en particular Christian Hermann Weisse, que en su estética desarrolla una teoría completa del genio, no sólo de lo genial, sino también del amor sexual y de la ética. Para obras contemporáneas, cf. las reflexiones de R. Guardini sobre el mito del *Folgegeist*: "Es diferente del hombre al que sigue, pero de alguna manera es este hombre, pero más elevado en forma y poder". Para Guardini este mito es una ayuda para comprender la doctrina del ángel de la guarda. *Engel, Drei Meditationen* (publicación privada, 1964). Volver al texto.

[25] *Recuerdos, sueños, reflexiones* (Londres, 1963). Volver al texto.

[26] *Psicología y religión* (Nueva York, 1938). Volver al texto.

3. La ley individual

[1] Se citan las siguientes obras de Simmel: "Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen", en *Staats- und socialwissen-schaftliche Forschungen* 10, 1 (Leipzig, 1890), referenciado aquí como D. *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (Leipzig, 1892; citado de la 4ª ed., 1922, salvo indicación en contrario), referenciado aquí como PG. *Philosophie des Geldes* (Leipzig, 1900; citado de la 4ª ed., 1922), referenciado aquí como Gd. *Kant*. 16 conferencias (Leipzig, 1904; citado de la 2ª ed., 1905), referenciado aquí como K. *Kant und Goethe* (Berlín, 1906; citado de la 4ª ed., Leipzig, 1918), referenciado aquí como KG. "Die Religion" en *Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsych. Monographien*, ed. Martin Buber, 2 vols. Martin Buber, 2 vols. (Frankfurt, 1906; citado de la 2ª ed., 1912), referenciado aquí como R. *Schopenhauer und Nietzsche* (Leipzig, 1907; citado de la 3ª ed., 1923), referenciado aquí como SchN. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Leipzig, 1908), aquí citado como S. *Hauptprobleme der Philosophie* (Leipzig, 1910; citado de la 4ª ed., 1917), aquí citado como HPh. *Philosophische Kultur* (Leipzig, 1911; citado de la 3ª ed., 1923), aquí citado como PhK. *Goethe* (Leipzig, 1913; citado de la ed. de 1917), referenciado aquí como G. *Rembrandt* (Leipzig, 1916; citado de la ed. de Munich de 1923), referenciado aquí como Rt. *Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft)* (Berlín y Leipzig, 1917), referenciado aquí como GrS. *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel* (Munich y Leipzig, 1918), citado aquí como L. Obras póstumas: *Zur Philosophie der Kunst*, ed., Gertrud Simmel. Gertrud Simmel (Potsdam, 1922), citado aquí como PhKu. *Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kuntst und Gesellschaft*, junto con M. Susman, ed. M. Landmann (Stuttgart, 1922). M. Landmann (Stuttgart, 1922), citado aquí como BrT. "Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse", en *Theorie* I, ed. M. Landmann (Suhrkampf, 1922). M. Landmann (Suhrkamp, 1968), citado aquí como IG. "Aus Georg Simmels nachgelassenem Tagebuch", en *Logos. Zft. f. Philos. d. Kultur* VIII (1919/20): 121-51. Volver al texto.

[2] Este problema fue una de sus principales preocupaciones. El primer ensayo, "Zur Philosophie des Schauspielers", en *Morgen* 2 (1908): 1685-89, no es idéntico al publicado posteriormente en *Logos* IX

(1920/21) y también en *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass*, ed. Gertrud Kantorowicz (Múnich). Gertrud Kantorowicz (Múnich, 1923). Una etapa independiente y preliminar de este último es "Der Schauspieler und die Wirklichkeit", *Berliner Tageblatt* del 7 de enero de 1912 (reimpreso en BrT, 168-75). Aquí, de forma similar a Gouhier, el arte del actor se ve en la presentación sensorial de la obra poética, no en convertirla en realidad; el Hamlet actuado es un rey "verdadero" pero no "real", aunque el actor debe sumergirse en la misma profundidad de la realidad que el poeta si quiere crear activamente la figura a partir de ella. Volver al texto.

[3] PhK, 217. Volver al texto.

[4] SchN, 3. Volver al texto.

[5] R, 51. "Fue el cristianismo el primero en crear al Dios omnímodo que es al mismo tiempo persona"; de hecho, esta universalidad se afirma contrariamente al Dios de la Antigua Alianza. Volver al texto.

[6] R, 50. Volver al texto.

[7] R, 59. Volver al texto.

[8] R, 93,92. Volver al texto.

[9] D, 11. Volver al texto.

[10] R, 80-81. Volver al texto.

[11] L, 138. Volver al texto.

[12] "El catolicismo descubrió la objetividad de la religión, de la que Jesús no sabía nada" (T, 49). Volver al texto.

[13] L, 107. Volver al texto.

[14] GrS, 97. Simmel tuvo demasiado poco en cuenta los esfuerzos de F. H. Jacobi por dilucidar la individualidad, sobre todo porque opone el concepto básico de "vida" al espíritu (razón) y aplica la misma crítica al imperativo de Kant. En este punto no es necesario profundizar en los orígenes filosóficos del concepto de individualidad en el ámbito cristiano (empezando por Duns Escoto, pasando por el nominalismo, hasta Cusano, y a través de la filosofía renacentista hasta Descartes y sobre todo Leibniz, con eco en Shaftesbury y extendiéndose hasta Herder y los románticos). Evidentemente, Simmel también adopta la tendencia individualizadora de Fichte en el ámbito ético; Fichte ya estaba familiarizado con algo así como una "ley individual". Volver al texto.

[15] GrS. Cf. HPh, 61: "Probablemente fue Schleiermacher quien llevó a cabo más perfectamente esta transformación". Para él, "lo Uno, lo Absoluto" se presenta "bajo la forma de lo individual e incomparable. . . . Pero no es que cada individuo se desprenda egoístamente de todos

los demás, sin nada que lo contenga; antes bien, cada forma particular es sólo una realización especial de la totalidad de la potencia del universo." Cf. l, 235. Sobre el romanticismo en general: G, 143. Además SchN, 149: "Sólo Schleiermacher superó esta dicotomía (entre Dios y el "yo"), al no admitir la suposición. Particularidad y universalidad divina no se excluyen mutuamente. De hecho, ocurre lo contrario: la particularidad es la única forma en la que se presenta la universalidad divina." En "Das individuelle Gesetz" (1913, en IG, 224) puede incluso expresarlo así: "Podemos incluso plantear como ley de aplicación universal que cada uno debe comportarse de forma absolutamente distinta a los demás". La ética de Schleiermacher, y la de los románticos en general, sigue esta línea." Schleiermacher y Goethe se mencionan juntos: "no sólo repudiaron" la visión de la Ilustración, "sino que propusieron una ética diferente para complementarla o competir con ella". La diferencia crucial radica en la abolición del ideal de igualdad" (K, 178). Volver al texto.

16 KG, 88; IG, 184; l, 220. Volver al texto.

17 D, 4. Volver al texto.

18 Gd, 74. Volver al texto.

19 PG (1ª ed.), 27; PhK, 31. Volver al texto.

20 R, 66; cf. IG, 206: "Así, la vida manifiesta la mayor continuidad, sostenida o expresándose en la mayor discontinuidad. Es una unidad. . constituida enteramente por seres cuya existencia se centra en sí mismos, tanto más cuanto más elevado y maduro es el nivel de vida que han alcanzado". Volver al texto.

21 S, 715. Volver al texto.

22 PhK, 238. Volver al texto.

23 *Das individuelle Gesetz* (1913) en IG, 179. Volver al texto.

24 T, 122. Volver al texto.

25 T, 135. Volver al texto.

26 PG, 47. Volver al texto.

27 *Soziologische Ästhetik* (1896) en IG, 72-73. Volver al texto.

28 D, 55. Volver al texto.

29 K, 171, 173. Volver al texto.

30 Así en los dos tratados sobre el derecho individual, 1913 (en IG, 174-230) y 1918 (en L, 154-245). Véase más adelante. Volver al texto.

31 Habla del "gigantesco logro de Kant" por el que fue capaz de combinar el "elevado autoconcepto del yo y su irreductibilidad a la materia" con la "firmeza y significación del mundo objetivo" (KG, 11-12). Su "libro es el único en la vasta literatura sobre Kant que

realmente pone de manifiesto la estructura interna de los problemas con los que trata Kant, revelando a este aparentemente más sobrio, e incluso pedante, de todos los filósofos como un artista de la fuga", Erich Przywara, *In und Gegen* (1955), 36. Volver al texto.

[32] HPh, 74-83. Volver al texto.

[33] Cf. D, 56s; GrS, 83-86; L, 178. Volver al texto.

[34] Inicialmente, el principio de la división del trabajo parecía positivo en su oposición a las nociones abstractas de nivelación (K, 179, IG, 186 y GrS, 99). Pero si se examina con más detenimiento, existe un gran peligro, según este punto de vista, de que el individuo sea absorbido por el proceso social: HPh, 62. Aquí Simmel ve la división del trabajo en la misma perspectiva que el organismo; mientras que la "doctrina de la individualidad" (de Schleiermacher) "tiene un nervio metafísico diferente". En R, 64, donde, de forma similar, la sociedad es vista como un todo orgánico del que el individuo se convierte en una función, leemos: "Pero esta función es resistida por el impulso del individuo hacia la unidad y la totalidad". Véase también GrS, 72. Volver al texto.

[35] Cf. todo el capítulo cuarto de D. Cf. también (en S, 47ss.) las tendencias niveladoras en el grupo, y su atracción por ideas simples que operan unilateral y temerariamente; el socialismo se ve obligado por fuerzas externas, políticamente, a diluir su radicalismo. Véase también el cap. 2 ("El nivel social y el nivel individual") en GrS (34-50), donde esta misma doctrina se presenta con cierta fuerza. "Lo que tenemos aquí podría denominarse la dimensión trágica sociológica como tal" (41). Cita a Heine, entre muchos otros: "Pocas veces me comprendiste, / Pocas veces, tampoco, yo a ti. / Pero cuando en el fango yacíamos, / la comprensión llegó a nosotros". Volver al texto.

[36] HPh, 130s. Volver al texto.

[37] G, 144. Volver al texto.

[38] GrS, 82, 89 y ss. Volver al texto.

[39] El excursus sobre la nobleza (S, 732 ss.) debe leerse en este contexto. Volver al texto.

[40] S, 77 y ss. La soledad como concepto sociológico. Cf. PhKu, 14; IG, 14; L. 179. Volver al texto.

[41] IG, 223. Según Simmel, Nietzsche fue más lejos que Kant al tratar de impedir la socialización pura del individuo: GrS, *76C*; K, 180. Volver al texto.

[42] PhK, 263. De nuevo: "Quizá podamos definir así la esencia de lo trágico: algún destino sigue un curso contrario a la voluntad vital de

la naturaleza y que destruirá el sentido y el valor de una existencia, mientras que al mismo tiempo sentimos que este destino surge de la profundidad y la necesidad de esta misma existencia" (T, 146). Del mismo modo en "Die Zukunft unserer Kultur" en BrT, 95 ss., donde habla de "trágica discrepancia". Sec también "Der Konflikt der modernen Kultur" (1918, más tarde incluido en IG, 148 ss.), donde, al final de la Primera Guerra Mundial, intenta hacer un balance; la voluntad de superar todos los elementos opuestos por la vida pura (un proyecto imposible, 171) es algo que, a un nivel más profundo y universal, "contradice la esencia de la vida misma". En efecto, "esta contradicción se hace tanto más crasa e irreconciliable cuanto más se afirma en su fuerza no formada esa interioridad que sólo podemos llamar simplemente 'vida'" (172). Son "manifestaciones de la más profunda autocontradicción interior del espíritu, una vez que se desarrolla en cultura" (173). Véase el análisis de la decadencia en SchN, 142-69. Volver al texto.

[43] L, 161. Volver al texto.

[44] PhK, 126 y ss. Volver al texto.

[45] Véase, por ejemplo, T, 123: "La dificultad bergsoniana, a saber, cómo ha de captar el intelecto la vida, cuando él mismo es una emanación de la vida, se resuelve así: esta retroacción, este comprenderse a sí mismo, es la esencia misma del espíritu vivo." Volver al texto.

[46] Así, en el cap. 1 de su última obra "Lebensanschauung" (1918), que, tomada por sí sola, señala una etapa anterior de su pensamiento y debe ser considerada en un contexto más amplio. Volver al texto.

[47] "Al fluir a través de -o, más propiamente, en la forma de- estos individuos, la corriente de la vida se contiene en cada uno de ellos y se convierte en una forma con un contorno fijo" (L, 12). Volver al texto.

[48] Gd, 62ss; cap. 2, "Die Wendung zur Idee" en L. Volver al texto.

[49] Así, la religión objetiva es siempre "el hacerse operante de ciertas potencias e impulsos fundamentales del alma", de la "naturaleza religiosa" del hombre. La significación de su objeto. . es sólo la significación de las funciones mismas" (R, 40). Esto se aplica por igual a todos los ámbitos del valor material: ciencia, arte, economía, etc. La preocupación de Simmel en todo momento es "crear una relación orgánica entre psicología y lógica" (L, 96), por mucho que quiera distinguir la primera de la segunda. En consecuencia, para él las categorías kantianas son también una "forma" históricamente

condicionada (una "actitud filosófica") entre otras. Simmel puede complementarlas con nuevas preguntas y categorías ("¿Cómo es posible el conocimiento histórico?"): PG, Prefacio a la 3ª ed., V-VII. En este contexto debe leerse el célebre ensayo "Der Henkel" (PhK, 126-34): donde dos esferas se dividen materialmente, hay un clemente unificador. Volver al texto.

[50] HPh, 112. Tanto es así que la forma objetiva domina realmente la vida y la atrae hacia sí (L, 89, 94). Volver al texto.

[51] L, 27. Volver al texto.

[52] L, 21,23. Volver al texto.

[53] L, 18, 22. Volver al texto.

[54] PhK, 211. Volver al texto.

[55] PhK, 212. Volver al texto.

[56] L, 7. Volver al texto.

[57] *Einleitung in die Moralwissenschaft*, 2 vols. (Berlín, 1893) I, 22. Volver al texto.

[58] "Der Konflikt der modernen Kultur" en IG, 148ss. "Por lo tanto . . también toda objetividad, el objeto del conocimiento, debía transformarse en vida, de modo que al proceso de conocer (visto como una función de la vida misma) se le garantizara un objeto enteramente penetrable por ser de la misma naturaleza que él mismo" (164). Volver al texto.

[59] G, 3 (y todo el cap. 1); KG, 41, 91s. Volver al texto.

[60] "El terrible conflicto entre el todo y la parte se resuelve, en principio, por lo que respecta al espíritu, en que este último tiene la capacidad de representar el todo en su forma. . . . Es irrelevante que esta posibilidad se realice completamente o sólo en la más mínima aproximación" (T, 127). Volver al texto.

[61] Por ejemplo, L, 28 y ss. Volver al texto.

[62] IG, 152 y ss.: Ser (griego), Dios (medieval), naturaleza (Renacimiento y, en otro sentido, en la Ilustración), el "yo" (idealismo); para el siglo XIX, posiblemente, "sociedad", y para la actualidad, según Simmel, "vida". Volver al texto.

[63] Para una excelente evaluación de estas monografías, véase Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme* (Tubinga, 1922), 587. Volver al texto.

[64] IG, 111. Volver al texto.

[65] IG, 112; cf. T, 142-43: "El estudioso de la naturaleza humana, porque ve el todo, tendrá siempre como objeto a los individuos, ya que una forma espiritual toma siempre la forma del individuo. Sólo

cuando se disecciona en elementos puede aparecer cada elemento como una sección a través de muchos individuos; sólo entonces puede surgir lo que es común a todos. Así pues, el estudioso de la naturaleza humana tiene un objeto de estudio completamente distinto del psicólogo." Volver al texto.

[66] HPh, 59. Volver al texto.

[67] KG, 115-16. "Si observamos un trozo aislado de la existencia, encontramos realizaciones fragmentarias, huellas de la simultaneidad de los conceptos fundamentales más opuestos" (HPh, 42). Volver al texto.

[68] R, 70. Volver al texto.

[69] KG, 56. Volver al texto.

[70] T, 130. En su *Einleitung in die Moralwissenschaft. Line Kritik der ethischen Grundbegriffe* (1892-93), Simmel hizo un penetrante retrato de las dificultades que entraña el "deber". Lo mismo hizo en el último capítulo de su *Hauptprobleme der Philosophie* (1910), 153 y ss. Volver al texto.

[71] Rt, 130-40. Sobre Heráclito: HPh, 66f Volver al texto.

[72] Rt, 134; en BrT, 195, lo compara con Proteo ("Erinnerung an Rodin"). Volver al texto.

[73] HPh, 34. Volver al texto.

[74] G, 23-24. Volver al texto.

[75] G, 33-34. Volver al texto.

[76] PhK, 132-33. Volver al texto.

[77] Rt, 89 y ss.; "Vida y muerte en un mismo peldaño del ser, como tesis y antítesis. Pero esto implica algo más elevado por encima de ambas", en lo que "la vida llega realmente a su plena autorrealización, alcanza su más alto significado propio" (L, 111). Volver al texto.

[78] HPh, 152. Volver al texto.

[79] Conclusión de "Der Konflikt der modernen Kultur", IG, 173. Volver al texto.

[80] Conclusión de "Soziologische Ethik", IG, 74. Volver al texto.

[81] Véase la nota 42, p. 613. Volver al texto.

[82] "La tragedia típica del organismo" (IG, 206). Volver al texto.

[83] L, 98. Volver al texto.

[84] L, 160; PhK, 236 ss. Volver al texto.

[85] HPh, 85. Volver al texto.

[86] HPh, 153-55. Volver al texto.

[87] IG, 168; Rt, 144s., 150. Volver al texto.

[88] "Por encima de toda existencia humano-espiritual, o en ella,

escrito con líneas invisibles, existe su propio ideal, un 'deber-ser-esto' " (IG, 201). "Pertenece a la estructura universal del espíritu consciente ser simultáneamente sujeto y objeto. Es en este contexto en el que la vida se manifiesta como un 'deber-ser' " (L, 157). Volver al texto.

[89] PhK, 237. Volver al texto.

[90] L, 156. Volver al texto.

[91] L, 160. Volver al texto.

[92] L, 162. Volver al texto.

[93] IG, 199; L, 167. Volver al texto.

[94] IG, 183. Volver al texto.

[95] IG, 182; L, 199, 207. Volver al texto.

[96] L, 228. Volver al texto.

[97] IG, 217. Volver al texto.

[98] IG, 228. Volver al texto.

[99] IG, 213; sobre la prueba de que todos los "objetivos" éticos son siempre unilaterales y contradictorios: HPh, 150. Volver al texto.

[100] L, 164. Volver al texto.

[101] HPh, 164. Una ilustración: "Lógicamente hablando, la veracidad sólo parece aplicarse a la relación entre el pensamiento y su enunciado. Pero tiene un sentido más profundo, más allá de esta relación dualista, a saber, la cualidad pacífica, autosuficiente y unitaria del alma que se expresa necesariamente (no puede hacer otra cosa) en esta adecuación del pensamiento a la palabra" (T, 124). Volver al texto.

[102] "Tod und Unsterblichkeit" en L, 99-153. Volver al texto.

[103] L, 113. Volver al texto.

[104] PhK; 206. Volver al texto.

[105] PhK 237. Volver al texto.

[106] L, 116-17. Volver al texto.

[107] PhK, 247. Volver al texto.

[108] L, 117, 181; cf. "Zur Metaphysik des Todes" en BrT, 29-36: "que el yo pueda realizarlo completamente" (35). Volver al texto.

[109] L, 137. Volver al texto.

[110] L, 132; Rt, 89 ss. Cita a Rilke sobre "la propia muerte": Rt, 99. Volver al texto.

[111] Completamente tratado en "Rembrandt", cap. 2, "Die Individualisierung und das Allgemeine". Véanse además los numerosos estudios preliminares y el resumen, "Individualismus", en *Marsyas* I (1917), ahora en BrT, 251-59. Volver al texto.

[112] Además de Rembrandt y Beethoven, menciona a Herder,

Schleiermacher, Kierkegaard, Ibsen, Lagerlöf. Volver al texto.

[113] Principalmente en "Die Personlichkeit Gottes" (PhK, 198-216). Es claramente sólo una convención académica cuando Simmel afirma aquí (como en R, 20) que sólo está realizando una exploración fenomenológica, sin intentar decir nada sobre la realidad. Volver al texto.

[114] PhK, 205. Volver al texto.

[115] SchN, 21. Volver al texto.

[116] L, 117. Volver al texto.

[117] L, 122. Volver al texto.

[118] L, 143-53. Volver al texto.

[119] "Si queremos llegar más profundamente al punto de unicidad del individuo. . debemos examinar el modo de las relaciones funcionales de los elementos individuales, pues esto constituye lo que es *universal para este individuo*, la ley de *su* naturaleza". Esto podría pensarse como atemporal, como "la forma ideal de la realidad individual": "en ese caso, lo que sobrevive a la muerte sería, no el alma en su sustancialidad históricamente concreta, sino una esencia intemporal, manifestándose ahora en esta, ahora en aquella realidad-complejo" (L, 149). Volver al texto.

[120] L, 118. Volver al texto.

[121] PhK, 221. Volver al texto.

[122] PhK, 224. Volver al texto.

[123] PhK, 233. Volver al texto.

[124] PhK, 231. Volver al texto.

[125] R, 49. Volver al texto.

[126] R, 49-52. Volver al texto.

[127] Ig, 222. Del mismo modo, L, 233. Volver al texto.

[128] HPh, 25. Volver al texto.

[129] HPh, 27. Volver al texto.

[130] L, 80. Volver al texto.

[131] En este punto es significativa la relación de Simmel con la persona y la obra de Stefan George, cf. la bibliografía de Simmel en *Buck des Dankes, Briefe, Erinnerung, Bibliographic*, cd. K. Gassen y M. Landmann (Berlín, 1958): ensayos núm. 62 (1898), 87 (1901 = PhKu, 29 ss.), 154 (1909 = PhKu, 74 ss.). Al decir esto, no hemos olvidado el gran capítulo sobre la "Zweierverbindung" en la "Soziologie", que se presenta como el fundamento de toda socialización ulterior. Sin embargo, esta categoría apenas tiene más influencia en la obra de Simmel. Volver al texto.

[132] E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, 583. Del mismo modo, la conclusión de "Hauptprobleme der Philosophie" de Simmel: "El optimismo está a la defensiva desde el principio. La suma total del mal, del sufrimiento, de las imperfecciones y de los ideales en conflicto en el mundo es tan abrumadora que la carga de la prueba recae sobre la persona que pretende defender el "mejor de los mundos posibles", mientras que todo lo que tiene que hacer el pesimista es señalar, sin pronunciar una palabra, esa suma total" (HPh, 167-68). Volver al texto.

[133] T, 130. Volver al texto.

[134] T, 140. Volver al texto.

[135] T, 144. Volver al texto.

[136] T, 127. Volver al texto.

[137] T, 127-28. El hecho de que aquí hable abiertamente de "ilusión" arroja luz sobre el uso frecuente que Simmel hace del concepto de la "distancia" (correcta) que es necesaria para que un objeto o una idea aparezcan "correctamente" (HPh, 36 y ss.). Volver al texto.

4. El principio de diálogo

[1] Véase la obra fundacional de Michael Theunissen, *Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart* (Berlín: De Gruyter, 1965), 46; en adelante esta obra se abreviará como *Der Andere*. También la singular presentación que Martin Buber hace de estas cuestiones en su "Zur Geschichte des Dialogischen Prinzips" (publicado por primera vez como epílogo a los *Schriften über das dialogische Prinzip* [Heidelberg, 1954] de L. Schneider; ahora en las *Werke* I de Buber [KöselandL. Schneider, 1962], 293-305). Cf. también Bernhard Casper, *Das dialogische Denken, Franz Rosenzweig, Ferdinand Ebner, Martin Buber* (Herder, 1967). Volver al texto.

[2] F. Ebner, *Das Wort und die geistigen Realitaten. Pnenmatologische Fragmente* (Ratisbona: Pustet, 1921). Volver al texto.

[3] G. Marcel, *Journal Metaphysique*. (Gallimard, 1927). Être *et avoir* (Aubier, 1935) es la continuación de éste [*ed. inglesa: Being and Having*, Londres, 1949]. Volver al texto.

[4] Franz Rosenzweig, en *Kleinere Schriften* (Berlín, 1937), 357-72. Volver al texto.

[5] Citado de la 3a ed: *Der Stem der Erlösung* (Heidelberg, 1954). Volver al texto.

[6] F. Rosenzweig, *Briefe* (Berlín, 1935), núms. 641-720. Volver al

texto.

[7] Las excepciones son *Metaphysik der Gemeinschaft* de Dietrich von Hildebrand (1930, 1955), la enseñanza teológica de Karl Barth sobre la "*Mitmenschlichkeit" en Church Dogmatics*, III/2 (Edimburgo, 1936), *Ich glaube an den dreieinigen Gott* de F. Gogarten (1926) y *Glaube und Wirklichkcit* (1928) y *The Divine-Human Encounter* de Emil Brunner (Londres, 1944). Volver al texto.

[8] Antes de Lowith había aparecido *Individuum und Gemeinsehaft* (1919, 1924, 1926), de Theodor Litt, en el que se aborda en profundidad el tema "Yo y tú" (17-55). Volver al texto.

[9] Buber, *Werke* I, 300ss. Volver al texto.

[10] Löwith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (reimpresión de 1969), 57. Volver al texto.

[11] *Ibídem*, 62. Volver al texto.

[12] *Ibídem*, 169. Volver al texto.

[13] *Ibídem*, 138. Volver al texto.

[14] Theunissen, *Der Andere*, 431-32. Volver al texto.

[15] Lowith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen*, 71. Volver al texto.

[16] Grisebach, *Gegenwart: Eine kritische Ethik* (Halle, 1928), 71L, 83, 139ss, 151ss. Volver al texto.

[17] *Ibídem*, 317. Volver al texto.

[18] Karl Jaspers, *Philosophie*, 2ª ed., I-III (1948). Volver al texto.

[19] *Ibídem*, 345. Cf. 355ft "Así, convertirse en un yo a través de la comunicación parece una creación *ex nihilo*. Es como si, en las polaridades del aislamiento y la unificación. . se hiciera posible librar una batalla sin origen reconocible, para producir el ser de sí [urn *aus sich das Selbstsein hervorgehen zu lassen*]. De hecho, debemos enfrentarnos a todas las afirmaciones que intentan fijar un ser individual autosubsistente [*Einzelsein*] como una mónada cerrada, y oponerles la dialéctica de un proceso de devenir en el que los miembros sólo son lo que producen junto con otros, a saber, su auto-ser [*Selbstsein*]." Volver al texto.

[20] *Ibídem*, 347. Cf. 363: "En la comunicación, la soledad es el polo irreductible sin el cual no puede haber comunicación". Volver al texto.

[21] *Ibídem*, 365-74. Volver al texto.

[22] *Ibídem*, 356s. Análisis completo en Theunissen, *Der Andere*, 476-82. Volver al texto.

[23] Ludwig Binswanger, *Grundformen und Brkenntnis menschlichen Daseins*, 3ª ed. (Múnich y Basilea, 1962). Volver al texto.

[24] Martin Buber, *Yo y tú* [87]. [Las citas de *I and Thou* aparecen en mi propia traducción. Los números de página entre corchetes remiten a la traducción publicada por R. G. Smith (T & 'I' Clark, 1984)-Tr.]. Volver al texto.

[25] El "nosotros" (*Wirheit*) en el amor no es "un puente entre dos abismos existenciales. . sino un modo independiente y original de la existencia humana; esto es lo que da lugar al 'yo' y al 'tú' " (Binswanger, *Grundformen und Erkenntnis Menschlisehen Daseins*, 481). Volver al texto.

[26] Una posición similar podría atribuirse a Gabriel Marcel, por razones análogas, ya que su filosofía opera con un a priori teológico más o menos explícito. Volver al texto.

[27] Theunissen, *Der Andere*, 340s. Volver al texto.

[28] *Yo y tú* [111-12]. Volver al texto.

[29] *Yo y Tú* [46]. Volver al texto.

[30] *Yo y tú* [47-51]. Volver al texto.

[31] *Yo y Tú* [16]. Volver al texto.

[32] *Yo y Tú* [34]. Volver al texto.

[33] *Yo y Tú* [78]. Volver al texto.

[34] *Yo y Tú* [78]. Volver al texto.

[35] Rosenzweig, *Briefe*, nº 155. Otras referencias en Theunissce, *Der Andere*, 256. Volver al texto.

[36] *Yo y Tú* [131]. Volver al texto.

[37] *Yo y Tú* [15]. Volver al texto.

[38] *Yo y Tú* [43]. Volver al texto.

[39] *Yo y Tú* [27, 70]. Volver al texto.

[40] *Yo y Tú* [20]. Volver al texto.

[41] *Yo y Tú* [39]. Volver al texto.

[42] *Yo y Tú* [39, 95]. Volver al texto.

[43] *Yo y Tú* [134-37]. La atribución de personalidad a Dios es indispensable para cualquiera para quien Dios no sea un mero "principio", o "idea". Volver al texto.

[44] *Yo y Tú* [75]. Volver al texto.

[45] *Yo y Tú* [99]. Volver al texto.

[46] *Yo y Tú* [33]. Volver al texto.

[47] *Yo y Tú* [101]. Volver al texto.

[48] *Yo y Tú* [14, 15, 21]. Volver al texto.

[49] *Yo y Tú* [63]. Volver al texto.

[50] *Yo y tú* [76-77]. Volver al texto.

[51] *Yo y tú* [95-96]. Volver al texto.

[52] Esto no puede ser más que una tendencia (cf. Simmel), ya que el "ello" -y por tanto el aspecto de contenido y forma- es necesario para todo en el mundo. Volver al texto.

[53] *Yo y Tú* [111-12]. Cf. la distinción entre la forma (*Gestalt*), que se enfrenta al hombre, y la obra (*Gebilde*), que es realizada por el hombre [9, 41]. Volver al texto.

[54] *Yo y tú* [119-20]. Volver al texto.

[55] *Yo y tú* [115]. Volver al texto.

[56] Buber, "Zur Geschichte des dialogsichen Prinzips", en *Werke* I, 297. Volver al texto.

[57] Franz Rosenzweig, *Kleinere Schriften* (Berlín, 1937), 230-77. Volver al texto.

[58] *Ibídem*,357. Volver al texto.

[59] *Ibídem*, 359. Volver al texto.

[60] *Ibídem*, 363. Volver al texto.

[61] *Ibídem*, 364-66. Volver al texto.

[62] "Hermann Cohens Nachlasswerk", en *Kleinere Schriften*, 297; "Hermann Cohens jüdische Schriften", *ibíd.*, 334. Volver al texto.

[63] Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1954) II, 27 y ss., passim. Volver al texto.

[64] La frase inicial del libro es: "Todo conocimiento del universo comienza con la muerte y el miedo a la muerte". Volver al texto.

[65] Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, II, 112-14. Volver al texto.

[66] *Ibídem*, II, 127-29. Volver al texto.

[67] Ferdinand Ebner, *Schriften*, ed. Franz Seyr, I-III. Franz Seyr, I-III (Munich, 1963) II, 94; en lo sucesivo, esta obra se referenciará como W. Volver al texto.

[68] W, II, 103. Volver al texto.

[69] B. Casper, *Das dialogische Denken, Franz Rosenzweig, Ferdinand Ebner, Martin Buber*, 21 off. Volver al texto.

[70] W, II, 293: "El existencial implícito en una frase 'es', a saber, 'hay' [*es gibt*], no carece de un sentido profundo: capta todo ser como don, es decir, en última instancia como gracia." Volver al texto.

[71] *Das Wort und die geistigen Realitäten Pneumatologische fragment Ebner*, citado de la 1ª ed. (Pustet, Ratisbona, 1921), referenciado aquí como GR. Volver al texto.

[72] GR, 24. Volver al texto.

[73] GR, 184-85. Volver al texto.

[74] W, I, 630. Volver al texto.

[75] GR, 155. Volver al texto.

[76] GR, 179; cf. W, I, 529. Volver al texto.

[77] GR, 112. Volver al texto.

[78] GR, 57, 133, passim. Volver al texto.

[79] GR, 15. Volver al texto.

[80] GR, 59. Volver al texto.

[81] GR, 116, 180 y ss. Volver al texto.

[82] GR, 51; igualmente, 77, 116. Volver al texto.

[83] GR, 25. Volver al texto.

[84] GR, 52, 98. Volver al texto.

[85] GR, 170. Volver al texto.

[86] GR, 20s. Volver al texto.

[87] GR, 17: "por un lado es algo que se presupone, por otro, algo que se produce". Volver al texto.

[88] "Nunca podemos comprender 'psicológicamente', sino 'pneumatológicamente' ", cómo se presupone la relación "yo-tú" para que un "yo" alcance la autocomprensión (GR, 21). El yo concreto y sus pensamientos deben entenderse "o como *psique* o como *pneuma*" (GR, 41). Lo espiritual en el hombre "nunca puede ser captado psicológicamente, sino sólo pneumatológicamente" (GR, 97). Volver al texto.

[89] GR, 226. Volver al texto.

[90] GR, 184. Volver al texto.

[91] W, I, 625. Volver al texto.

[92] W, I, 482. Volver al texto.

[93] W, I, 584; una mención a Rosenzweig en 582. Volver al texto.

[94] Fe en la palabra: GR, 28; fe frente a entendimiento: GR, 49; la fe no requiere pruebas de la existencia de Dios: GR, 27; la fe como compromiso total de la propia existencia: GR, 55. Volver al texto.

[95] GR, 206, y todo el ensayo "Das Kreuz und die Glaubensforderung" en W, I, 383-401. "El hecho de que Dios se haga absolutamente hombre en el último momento de la vida de Jesús libera al hombre interior para la fe; pone al descubierto la 'interioridad' del hombre", es decir, su propia falta de Dios (395). Esto hay que situarlo en el contexto de la doctrina de Ebner sobre la Caída y sobre el lenguaje, que para él se originan en el grito del hombre hacia Dios cuando se encuentra lejos de él (GR, 86s., 157s., 165). Volver al texto.

[96] GR, 185. Volver al texto.

[97] GR, 184. Volver al texto.

[98] W, I, 626. Volver al texto.

[99] W, I, 618 y ss. Volver al texto.

[100] W, I, 622. Volver al texto.

[101] GR, 232. Volver al texto.

[102] GR, 99s. Volver al texto.

[103] GR, 154. Volver al texto.

[104] W, I, 608. "La vida del hombre moderno ha sido y es la negación del cristianismo. Así, por muy antisemita que pueda parecer en la actualidad, y por muy entusiastamente que, en nuestro país, jure fidelidad a los ideales cristiano-alemanes de belleza y cultura, se ha entregado, en cuerpo y alma, al judaísmo" (W, I, 398). Volver al texto.

[105] GR, 234; cf. W, I, 399. Volver al texto.

E. Observaciones finales

[1] Theodor Haecker, *Was ist der Mensch*? 2a ed. (Hegner, Leipzig, 1934), 128s. Volver al texto.

[2] *Summa Theol.* Ia q 43, a 1-8. Volver al texto.

[3] Véase, a modo de anticipación: Robert Javelet, *Image et Ressemblance an 12e siècle. De St. Anselme à Alai Lille, 2* vols. (Letouzey et Ané, 1967), que recapitula toda la historia del problema desde Platón. Volver al texto.